

Charles Bolduc

Le rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze

Thèse présentée
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval
comme exigence partielle du programme de doctorat en philosophie
offert à l'Université de Sherbrooke
en vertu du protocole d'entente avec l'Université Laval
pour l'obtention du grade Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

Faculté de philosophie
Université Laval
Québec

et

Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke
Sherbrooke

2013

Résumé

Pour Gilles Deleuze, la philosophie consiste à créer des concepts. Prenant le contrepied de cette définition, la plupart de ses commentateurs se contentent soit de répéter les propos du philosophe en les généralisant et en leur donnant de ce fait une portée universelle, soit d'appliquer les concepts qu'il a inventés à n'importe quel phénomène qui leur tombe sous la main, ce qui condamne irrémédiablement la philosophie à n'être qu'une entreprise abstraite alors que Deleuze la voulait on ne peut plus concrète.

La source de ce contresens est bien simple : ils ne tiennent pas compte de la place primordiale qu'occupe l'empirisme dans son œuvre. Ainsi, en ne portant pas une attention toute particulière à cette attitude philosophique qui privilégie l'expérience, ils minimisent le rôle de celle-ci dans sa pratique et, conséquemment, ils détachent les créations de concepts des situations d'où elles tirent leur nécessité.

Contrairement à l'esprit qui anime les principales études sur la philosophie deleuzienne, cette thèse a donc pour objectif de démontrer que c'est seulement en prenant en compte les expériences singulières qui les ont suscitées que les concepts forgés par ce penseur gardent un sens, tout comme c'est uniquement dans ce cadre que se comprennent les critiques qu'il a formulées à l'égard de différentes prises de position philosophiques. Au terme de ce parcours, ces dernières apparaîtront alors toujours partielles et redevables d'une expérience de pensée qui a forcé cette remise en question de telle sorte que ce qui était au départ incompréhensible d'après une certaine perspective devient soudainement accessible quand un nouveau concept est créé.

Pour parvenir à cette fin, cette thèse a été divisée en deux parties. La première porte sur la conception deleuzienne de l'expérience. Par une étude de deux tentatives de renouvellement de l'empirisme au XX^e siècle, soit le bergsonisme et la phénoménologie, la position deleuzienne sur cette question se révèle comme un prolongement de la voie ouverte par Bergson en opposition à celle dégagée par Husserl et, à sa suite, Sartre. Séparé des préoccupations ontologiques bergsoniennes, l'empirisme transcendantal deleuzien apparaît alors comme une recherche de la potentielle singularité d'un phénomène au détriment de la quête d'une forme commune à toute expérience.

La seconde partie quant à elle se concentre sur quatre expériences de pensée et montre à chaque fois le lien indissoluble qui unit la création de concept et la remise en question qui lui est concomitante. Que ce soit avec la critique d'une philosophie de la représentation qui découle du concept de sensation forgé au contact des œuvres du peintre Francis Bacon, que ce soit avec la double remise en cause de la phénoménologie comme effet de la création des concepts d'image-affection et d'image-temps à partir de *Persona* d'Ingmar Bergman et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, que ce soit encore avec la critique des postulats de linguistique qui dérive du concept de littérature mineure inventé pour rendre compte du *Procès* de Kafka, dans tous ces cas, ce qui est mis en lumière, c'est le rôle essentiel de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze.

Abstract

Philosophy, for Gilles Deleuze, is the creation of concepts. Taking the opposing view, the majority of Deleuze's critics prefer either to universalize the philosopher's principles or to apply the concepts Deleuze created indiscriminately to any and all phenomenon. This condemns his philosophy to the status of an abstract enterprise when Deleuze sought above all that it be concrete.

The source of this contradiction is simple: his critics overlook the central role that empiricism occupies in his work. Therefore, by disregarding the importance of this philosophical position, which privileges experience, they minimise the role of the latter in Deleuze's intellectual practice and, consequently, they detach the creation of concepts from the very situations from which they derive their pertinence and necessity.

Contrary to the spirit which animates the principal studies of Deleuze's philosophy, this thesis has for its objective to demonstrate that it is only by taking into account the singular experiences which gave rise to his concepts that these concepts make sense. Just as it is uniquely in this context that the critiques that Deleuze formulated of different philosophical positions can be understood. In the end these critiques appear both partial and indebted to an experience (aesthetic or otherwise) that disrupts preconceived notions, such that what was in the beginning incomprehensible from a certain perspective becomes suddenly accessible with the creation of a new concept.

To arrive at this conclusion, this thesis has been divided into two parts. The first part deals with the Deleuzian conception of experience. Through a study of two attempts at renewing the empiricist project in the twentieth century – Bergsonism and Phenomenology – Deleuze's position can be seen as an extension of the argument of Bergson, and thus in opposition to that of Husserl and Sartre. Separated from its preoccupation with Bergsonian ontology, the transcendental empiricism of Deleuze thus appears as a quest for the singular potential of a phenomenon to the detriment of the quest for a common form for all experience.

The second part is focused on four experiences that disrupt preconceived notions and will demonstrate each time the indissoluble link which unites the creation of a concept and its concomitant critique. The first experience consists of a critique of a philosophy of representation that derives from a concept of sensation itself forged in contact with the works of the painter Francis Bacon. The second and third will consist in an interrogation of phenomenology as an effect of the creation of concepts of 'affection-image' by way of Ingmar Bergman's *Persona* and 'time-image' in Alain Resnais' *Hiroshima mon amour*. Finally, the fourth will be a critique of the postulates of linguistics derived from the concept of 'minor literature' invented to analyse Kafka's *The Trial*. In all these cases what is exposed is the essential role of experience in the philosophical practice of Gilles Deleuze.

Table des matières

Résumé	III
Abstract	IV
Table des matières	V
Remerciements	VII
Introduction	1
1 ^{ère} partie – La définition deleuzienne de l’expérience	27
1.1 – Le rapport à l’expérience dans l’histoire de la philosophie	29
1.2 – Les références philosophiques de Deleuze sur la question de l’expérience	35
1.2.1 Deux tentatives de renouvellement de l’empirisme	40
1.2.2 L’objet de toutes les critiques : le psychologisme	44
1.2.3 Le bergsonisme	46
1.2.4 La phénoménologie husserlienne	52
1.2.5 L’appropriation française de la phénoménologie husserlienne : le cas de Jean-Paul Sartre	65
1.2.6 Une autre lecture de Bergson : une réponse à la critique sartrienne	75
1.3 – De Bergson à Deleuze : pour un nouveau rapport à l’expérience	89
1.3.1 L’empirisme transcendantal	89
1.3.2 La mise à l’écart du questionnement ontologique	100
1.3.3 Les différents types d’expériences et de créations : science, art et philosophie	121

2 ^e partie – Quatre expériences de pensée	133
2.1 – La critique d’une philosophie de la représentation	137
2.1.1 La vie et l’œuvre du peintre Francis Bacon	137
2.1.2 Les postulats de l’Image de la pensée	142
2.1.3 La création du concept de sensation et ses incidences philosophiques	147
2.2 – La philosophie à l’épreuve du cinéma d’Ingmar Bergman	161
2.2.1 <i>Cinéma 1. L’image-mouvement</i>	161
2.2.2 <i>Persona</i> d’Ingmar Bergman	168
2.2.3 La compréhension phénoménologique des affections	175
2.2.4 Le concept d’image-affection : une première critique de la phénoménologie	184
2.3 – La philosophie à l’épreuve du cinéma d’Alain Resnais	191
2.3.1 <i>Cinéma 2. L’image-temps</i>	191
2.3.2 <i>Hiroshima mon amour</i> d’Alain Resnais	201
2.3.3 La compréhension phénoménologique du temps	206
2.3.4 Le concept d’image-temps : une seconde critique de la phénoménologie	219
2.4 – De <i>Kafka. Pour une littérature mineure</i> à <i>Mille plateaux</i>	229
2.4.1 <i>Le procès</i> dans l’œuvre de Franz Kafka	229
2.4.2 La création du concept de littérature mineure	235
2.4.3 La critique des postulats de la linguistique	239
Conclusion	249
Médiagraphie	267

Remerciements

Je tiens tout d'abord bien sûr à remercier mon directeur de recherche M. Sébastien Charles de l'Université de Sherbrooke qui, dès le départ, a bien accueilli mon projet et m'a offert un soutien constant et sans failles dans mes pérégrinations philosophiques en terres deleuziennes. De même, je suis reconnaissant à M. Philip Knee de la Faculté de philosophie de l'Université Laval et aux autres membres du jury qui ont su, eux aussi, comprendre ma démarche et l'appuyer avec un grand souci d'en respecter le sens.

Je désire ensuite souligner l'appui de la Faculté de théologie, d'éthique et de philosophie, de la Faculté des lettres et sciences humaines et de la Fondation de l'Université de Sherbrooke qui m'ont à maintes reprises soutenu financièrement et ainsi permis de mener à terme ce doctorat.

Je ne veux pas non plus passer sous silence l'apport de mes proches : les membres de ma famille qui m'ont fourni des encouragements quand le moral n'était pas au rendez-vous ; Rémi, dont l'amitié indéfectible pendant tout ce temps consacré à ce projet a été très appréciée ; Phil et Jeff qui m'ont accompagné depuis Strasbourg dans cette aventure en philosophie ; mes collègues du Département de philosophie du Cégep de Chicoutimi qui m'ont offert un milieu de travail propice à la discussion et à l'approfondissement de certaines idées ; mes amis du Saguenay, Jean-Marie, Diane et Audrée, dont la présence a été d'un grand réconfort au cours de la rédaction ; et évidemment, ma bien-aimée Claudia pour son support au cours de ces derniers mois d'attente et d'appréhension.

Enfin, je n'oublie pas ce que m'ont apporté tous ceux et celles dont la vie a croisé pour un moment ma trajectoire au cours de toutes ces années.

INTRODUCTION

Il est bien connu que pour Gilles Deleuze, « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts »¹. Contrairement à une tradition philosophique bien ancrée qui veut qu'un concept soit une idée générale, abstraite, valant pour une multitude de cas concrets, particuliers, Deleuze soutient au contraire qu'il est le signe d'une singularité, de ce qui est propre à un phénomène, quel qu'il soit. En ce sens, la définition deleuzienne de la philosophie rompt avec la prétention à l'universalité de cette dernière, et ce, au profit d'une recherche de ce qui est « nouveau », « remarquable », « intéressant »².

Une fois cette distinction formulée et la position de Deleuze à son égard énoncée, une question se profile aussitôt à l'horizon : quelle peut être la valeur et la pertinence d'un concept si celui-ci n'a de sens que dans les conditions qui l'ont fait naître ? En effet, si on affirme qu'un concept ne doit pas traduire une compréhension générale des phénomènes présents, passés et à venir, si on fait en sorte que la création d'un concept revienne à une quête de ce qui distingue radicalement un phénomène de tous les autres, ne condamne-t-on pas alors l'exercice de la philosophie à être une prolifération infinie, désordonnée et somme toute inutile de concepts ?

Habituellement, les commentateurs de son œuvre n'abordent pas de front ce problème d'une « accumulation étourdissante de différences »³. Ainsi, à défaut de se restreindre à une étude des différents concepts qu'il a créés, ce qui pourrait justement mettre en lumière l'apparente vacuité de sa pratique philosophique, ils se rabattent d'abord sur une réflexion ayant pour objet sa critique d'une certaine « Image de la pensée ».

Pour le dire sommairement, celle-ci ferait de tout concept une représentation de la réalité, une reprise réflexive d'un phénomène, une saisie d'un cas particulier sous la forme

¹ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 106.

³ Villani, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, p. 121.

généralisable et intellectualisée d'un objet⁴, étant entendu que cette opération peut être accomplie par n'importe quel être humain, d'où l'affirmation que cette « Image » implique un « présumé subjectif »⁵, c'est-à-dire qu'elle prend pour acquis un exercice normal (« sens commun ») et partagé (« bon sens ») de la raison par tous les individus⁶.

D'une certaine manière, ces commentateurs n'ont pas tort. La dénonciation de cette « Image de la pensée » n'est pas seulement abordée explicitement dans le troisième chapitre de *Différence et répétition*⁷ qui est, de l'aveu de l'auteur⁸, le plus important de cet ouvrage constituant en fait la thèse de doctorat principale de Deleuze⁹. À la lecture de l'ensemble du corpus, on remarque d'ailleurs que cette critique est omniprésente et constitue une constante de son œuvre, comme en font foi ses occurrences à l'avant ou à l'arrière-plan de textes aussi divers que *Nietzsche et la philosophie*¹⁰, *Proust et les signes*¹¹ ou encore, eu égard à la pratique théâtrale, *Un manifeste de moins* que le philosophe compose pour une publication de la pièce *Richard III* que l'italien Carmelo Bene a écrit à partir de celle du même nom de Shakespeare¹².

Cela explique pourquoi, face à ses créations de concepts multiples et à ses sources d'inspiration disparates et éclatées qui vont de philosophes conventionnels et reconnus comme Leibniz et Kant jusqu'à des artistes tels que les cinéastes Ingmar Bergman et Alain Resnais en passant par des penseurs qui, à son époque, étaient en France plus ou moins décriés comme Hume ou Bergson, on peut facilement être porté à voir là à la fois la plus

⁴ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁷ *Ibid.*, pp. 169-217.

⁸ « Préface à l'édition américaine de *Différence et répétition* » (1986), dans Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 283.

⁹ Elle aussi publiée, sa thèse complémentaire le fut sous le titre *Spinoza et le problème de l'expression*.

¹⁰ Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, pp. 118-126.

¹¹ Deleuze, *Proust et les signes*, pp. 115-124.

¹² Bene, Deleuze, *Superpositions*, pp. 93-94 pour l'extrait relatif à cette question.

importante contribution de Deleuze à la discipline et la caractéristique principale d'une *philosophie* deleuzienne. Selon certains, ce serait même seulement à partir d'elle qu'on pourrait parvenir, en pigeant ici et là dans son œuvre, à reconstituer une pensée qui lui serait propre en ne retenant systématiquement que ce qui se présente comme le contre-pied de cette « Image » à laquelle il ne cesse de revenir tout au long de sa vie.

Comme le souligne à juste titre Alain Beaulieu dans les premières pages de *Gilles Deleuze et la phénoménologie*¹³, une telle approche a d'abord donné lieu dans les années 1990 à une série d'études en langue française dont le but était de restituer cette philosophie deleuzienne à partir d'une notion jugée primordiale. Cette dernière a ainsi été le virtuel pour Éric Alliez, l'événement pour François Zourabichvili et le multiple pour Philippe Mengue¹⁴. Il en a été relativement de même dans l'univers anglo-saxon où, par exemple, John Marks a mis l'accent sur le vitalisme, Patrick Hayden sur le devenir et Philip Goodchild sur le désir¹⁵.

Cependant, indépendamment de la valeur intrinsèque de ces livres et de leur fidélité à la lettre du texte deleuzien, si l'on cherche à circonscrire de cette façon sa pensée, on commet un contresens important. En effet, si on prend en compte que, pour Deleuze, la philosophie doit créer des concepts qui révèlent des singularités, on comprend bien que ce qu'il remet d'abord en question dans sa critique de l'« Image de la pensée », c'est la tendance à ramener tous les phénomènes à une forme commune, de telle sorte que tous les traits apparemment distinctifs de ceux-ci sont alors réduits à des différences particulières, relatives à cette forme commune.

¹³ Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 13.

¹⁴ Alliez, *Deleuze. Philosophie virtuelle* ; Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze* ; Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*.

¹⁵ Marks, *Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity* ; Hayden, *Multiplicity and Becoming. The Pluralist Empiricism of Gilles Deleuze* ; Goodchild, *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*.

Du coup, en insistant trop sur une notion en particulier comme clef de voûte d'un hypothétique système philosophique à retrouver sous la diversité de ses préoccupations, on entraîne le lecteur à répéter une habitude de penser que Deleuze condamne, puisque l'esprit qui anime de semblables commentaires tend à nous faire réduire toute création de concept à un simple exemple (parmi d'autres comparables) : a) d'actualisation du virtuel (si on prolonge les réflexions d'Alliez), b) d'événement (si l'on suit les analyses de Zourabichvili), c) de manifestation du multiple (d'après l'interprétation de Mengue), etc.

Depuis le tournant des années 2000, un genre plus raffiné de ce travers a vu le jour. Au lieu d'essayer de retrouver la notion éminente de sa philosophie à partir de laquelle se comprendraient toutes les autres, les commentateurs se limitent plus humblement à répertorier ce qu'il a affirmé sur un domaine en particulier, et ce, dans l'objectif d'en cerner des définitions spécifiquement deleuziennes. Élaborés dans cette optique, des travaux comme *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*¹⁶ sont certes intéressants, ne serait-ce que parce qu'ils facilitent les recherches en suivant l'évolution du sens attribué à un concept dans l'ensemble du corpus par le recoupement des passages concordants et divergents.

Toutefois, en définitive, de telles études ne font pas progresser significativement notre compréhension de la spécificité de la démarche philosophique de Deleuze et, en tant qu'elles se multiplient à un rythme proprement effarant ces dernières années, elles donnent tout simplement le vertige. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à porter notre regard sur la série d'ouvrages en cours de publication à l'Edinburgh University Press : *Deleuze and History*, *Deleuze and Performance*, *Deleuze and Space*, *Deleuze and New Technology*, *Deleuze and Feminist Theory*, *Deleuze and the Social*, *Deleuze and the Postcolonial*, *Deleuze and the Body*, etc. Le seul relevé des titres fait apparaître l'œuvre de Deleuze

¹⁶ Sasso, Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*.

comme un réservoir inépuisable et/ou une source d'inspiration pour des réflexions en tout genre et, quoiqu'on soit alors en présence d'analyses plus sensibles à ses différents champs d'intérêt, le résultat n'est pas différent de ce qu'il était dans les années 1990 : on se contente soit de répéter de manière incantatoire ce qu'il a écrit, soit d'appliquer ses concepts aux phénomènes qui nous tombent sous la main. Prolongeant le constat de Sylvano Santini qui distingue respectivement d'une part les deleuziens qui pratiquent le « mimétisme discursif » et d'autre part le deleuzisme qui se comprend par un certain « maniérisme »¹⁷, on peut affirmer que ce n'est pas seulement les principaux défauts des commentateurs anglo-saxons, mais aussi plus généralement ceux des études publiées en langue française.

Pour ne donner que quelques exemples du premier cas de figure, s'appuyant sur le fait que le philosophe affirme dans son livre sur le peintre Francis Bacon qu'une sensation n'est pas le signe d'un objet matériel mais plutôt celui d'une tension, d'une relation où « une force s'exerce sur un corps »¹⁸, Anne Sauvagnargues en conclut un peu hâtivement que, selon lui, l'important en art d'un point de vue philosophique, c'est que les données sensibles en général et picturales en particulier sont l'expression de rapports de forces¹⁹. Dans la même veine, Arnaud Bouaniche va d'abord considérer que cette *Logique de la sensation* est divisée en deux parties pour ensuite faire de la seconde (chapitres 11 à 17) « l'exposition d'une véritable "logique de la peinture" »²⁰, alors que de son côté, Pierre Montebello soutient que, pour Deleuze, Bacon « est le peintre de l'essence de la

¹⁷ Santini, Sylvano, « L'appropriation pragmatique de Deleuze aux Etats-Unis », dans Chénier, Giroux, Lemieux (dir.), *Contr'hommage pour Gilles Deleuze*, p. 202. Cette double caractérisation se retrouve aussi dans la conclusion de la thèse de doctorat de l'auteur défendue en 2005 sous le titre *La réception pragmatique de Gilles Deleuze dans la théorie littéraire américaine. Croire et agir en ce monde-ci*.

¹⁸ Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 57. Tout au long de cette thèse, je ferai référence à l'édition de cet ouvrage parue au Seuil en 2002.

¹⁹ Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 210.

²⁰ Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, p. 230.

peinture »²¹ : dans les deux cas, ces commentateurs laissent entendre que ce que Deleuze affirme à propos de ce peintre est généralisable et vaut comme définition de cette pratique artistique. Or, encore une fois, si on soutient cela, si l'on en arrive à définir de cette façon la sensation, si on en vient à soutenir qu'il en est *toujours* ainsi, on ne peut que constamment reconfirmer cette idée générale dans les diverses œuvres d'art particulières prises pour objet d'étude, et ce, au détriment de la mise au jour des différences qui peuvent démarquer les productions singulières.

Cette tangente comme deuxième cas de figure est pour sa part illustrée tout à fait explicitement dans un article d'Alain Beaulieu qui, reprenant la notion d'art figural en peinture²², la transpose en musique dans le but de classer les pièces de Brian Ferneyhough sous cette catégorie²³, ce qui ne donne lieu à aucune création de concept mais tout simplement à une reconnaissance de ce qui était déjà pris pour acquis. De manière semblable, en tentant d'éviter le premier écueil, la réflexion d'Arnaud Villani se brise sur le second : cherchant à éviter de « *parler deleuzien* », il est porté à essayer de dégager une « méthode » typiquement deleuzienne afin de pouvoir l'appliquer à l'œuvre elle-même du philosophe²⁴. Enfin, dernier exemple, Anne Sauvagnargues compose l'un de ses articles en donnant d'abord une définition deleuzienne de l'art qu'elle entend simplement retrouver ultérieurement dans les livres de Deleuze consacrés au septième art²⁵.

Ainsi, que l'on adopte l'une ou l'autre de ces perspectives, on parvient certes à éclairer certains aspects des concepts deleuziens, soit en les expliquant et en faisant voir toute la richesse de leurs ramifications, soit en indiquant à titre d'exemples leurs lieux

²¹ Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, p. 211.

²² Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 12.

²³ Beaulieu, « L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes », tout particulièrement la section « La musique comme art figural » (site consulté en février 2011).

²⁴ Villani, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, respectivement p. 18 et pp. 53-54.

²⁵ Sauvagnargues, « L'éthologie : l'affect de l'image », p. 162 et p. 165.

d'application possibles, mais en définitive, dans les deux cas, on ne peut pas véritablement porter un regard critique sur ceux-ci et sur les remises en cause qui découlent subséquemment de ces prises de position philosophiques, car on ne comprend pas comment et dans quel contexte Deleuze est concrètement parvenu à les former.

On en revient donc au problème initial que n'ont pas réellement confronté ou réussi à résoudre les commentateurs de son œuvre : si pour Deleuze la philosophie est une création perpétuelle de concepts, quelle peut être la valeur réelle de ceux-ci ? Pour espérer apporter une réponse à cette question, il est nécessaire de s'attarder à une autre dimension de son œuvre. Et comme cela va être démontré dans cette thèse, contrairement aux notions et aux thèmes jusqu'à présent étudiés, la prise en compte de celle-ci permet de sortir de l'impasse à première vue inextricable dans laquelle nous plonge apparemment de manière inexorable le fait de commenter Deleuze, puisqu'elle ouvre un horizon de recherche qui ne prête pas le flanc aux critiques précédemment formulées.

Parallèlement à ses questionnements sur la philosophie proprement dite, Gilles Deleuze prend à plusieurs reprises dans son œuvre le parti de l'empirisme. D'une part, en tant qu'on le considère comme historien de la philosophie, il s'intéresse tout particulièrement à cette question. Tout d'abord, au début des années 1950, il publie deux livres sur David Hume²⁶ et en 1972, il expose de manière succincte la pensée de ce dernier dans l'*Histoire de la philosophie* de François Châtelet²⁷. De plus, dans ses études sur Henri Bergson, il ne cesse de souligner cette dimension de son œuvre : dans l'important article de 1956 intitulé « La conception de la différence chez Bergson », il remarque que d'un certain

²⁶ Cresson, Deleuze, *Hume. Sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie* (1952) ; Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* (1953).

²⁷ « Hume », repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, pp. 226-237.

côté le bergsonisme est un « véritable “empirisme” »²⁸ et, dans sa monographie de 1966 consacrée au philosophe, il récidive en qualifiant sa pensée d’« empirisme supérieur »²⁹.

D’autre part, il est patent que cet intérêt n’est pas celui d’un chercheur désintéressé. Premièrement, il affirme pour son propre compte en 1969 que sa *Logique du sens* « est tout inspirée d’empirisme »³⁰. En second lieu, il en fait sans ambiguïté l’éloge en 1977 dans un important passage de ses *Dialogues* avec Claire Parnet³¹, ce qui se veut un écho de ce qu’il soutenait déjà en 1968, à savoir que « la philosophie manque d’empirisme »³² et qu’elle doit par conséquent se pratiquer comme un « empirisme transcendantal »³³. Enfin, il réitère cette idée en 1991 dans *Qu’est-ce que la philosophie ?* lorsqu’il plaide en faveur d’un « empirisme radical »³⁴ qui nécessite une « conversion empiriste »³⁵.

Nous aurons l’occasion de revenir sur ces assertions qui réfèrent historiquement à la fois à un courant philosophique britannique et au pragmatisme américain³⁶. Pour le moment, relevons seulement qu’elles sont sans contredit étonnantes de la part d’un philosophe français de la deuxième moitié du XX^e siècle tant le partage entre les philosophies continentale et analytique s’est imposé depuis la Deuxième Guerre mondiale. C’est d’ailleurs ce phénomène socio-historique qu’a récemment bien documenté François

²⁸ Publié d’abord dans la revue *Les Études bergsoniennes*, ce texte a été repris dans : Deleuze, *L’île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, pp. 43-72 (l’expression se retrouve p. 45).

²⁹ Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 22.

³⁰ Deleuze, *Logique du sens*, p. 32.

³¹ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, principalement pp. 68-73.

³² Deleuze, « Entretien avec Gilbert [sic] Deleuze » (1968), repris dans *L’île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 196.

³³ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 192.

³⁴ Deleuze, Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

³⁶ Rappelons que l’expression « empirisme radical » est le titre d’un recueil de William James (*Essays in Radical Empiricism*) et que, en sous-titrant *A New Name for Some Old Ways of Thinking* son principal ouvrage éponyme sur le pragmatisme, ce philosophe a considéré que le pragmatisme était le prolongement naturel de l’empirisme.

Cusset dans *French Theory*³⁷ et qu'avait déjà diagnostiqué dès 1954 Jean Wahl³⁸, l'un des mentors intellectuels de Gilles Deleuze au sujet de l'empirisme et du pragmatisme³⁹ depuis le milieu des années 1940, à l'époque où il suivait assidûment ses cours à l'université⁴⁰.

Certes, quoique laisse penser cet état de fait qui perdure encore aujourd'hui, les apports de l'empirisme et du pragmatisme ont été librement étudiés et discutés sur le continent – en particulier en France – avant la Deuxième Guerre mondiale, ce dont témoigne entre autres l'intérêt d'Henri Bergson pour les réflexions de Berkeley⁴¹ et de William James⁴².

Il est vrai que cet exemple ne pourrait être qu'anecdotique et insignifiant quant à l'état d'esprit qui prévalait alors dans les milieux philosophiques s'il n'y avait justement le singulier parcours de Jean Wahl, philosophe et professeur à la très conservatrice Sorbonne. Celui-ci a pu en effet, sans être taxé de contradiction ou d'incohérence, d'abord soutenir et publier en 1920 une thèse sur *Les philosophes pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, pour ensuite faire connaître en 1929 une étude sur *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, qui a été elle-même suivie en 1932 par *Vers le concret*, un ouvrage qui relie dans un même mouvement les démarches de William James, Alfred North Whitehead et Gabriel Marcel. Si, en plus de son inestimable contribution à l'introduction de la pensée de Hegel en France et parallèlement à son intérêt manifeste pour l'empirisme, on prend en considération ses travaux sur Platon, Descartes, Kierkegaard, Nietzsche et

³⁷ Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, p. 107.

³⁸ Wahl, « Préface », dans Deledalle, *Histoire de la philosophie américaine. De la Guerre de Sécession à la Seconde Guerre Mondiale*, p. IX.

³⁹ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 72.

⁴⁰ Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 122.

⁴¹ Bergson, « L'intuition philosophique » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 117-142 (sur Berkeley en particulier, pp. 125-133).

⁴² Bergson, « Sur le pragmatisme de William James. Vérité et réalité » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 239-251

Heidegger⁴³, on est en droit de conclure qu'à cette époque, le champ philosophique n'était pas aussi radicalement divisé qu'il ne l'est de nos jours.

Cependant, avec l'arrivée de Jean-Paul Sartre sur l'avant-scène philosophique française et la prédominance de sa pensée qui allait rapidement s'imposer, tout a radicalement changé. Les tenants de la phénoménologie ont alors éclipsé et enterré les voix de ces philosophes comme Bergson et Wahl qui démontraient une ouverture à l'empirisme et au pragmatisme.

Ainsi, déjà en 1936, quelques années avant la Seconde Guerre mondiale, Jean-Paul Sartre n'avait cessé de critiquer l'empirisme dans *L'imagination*, et ce, à partir d'une perspective résolument phénoménologique où il met d'abord en lumière ce qu'il nomme les « contradictions de la conception classique » de l'image véhiculée entre autres par Hume et le philosophe d'obédience empiriste Hyppolyte Taine pour ensuite essayer de les dépasser dans un chapitre consacré aux réflexions de Husserl⁴⁴.

Cette tendance défavorable à l'empirisme et au pragmatisme s'est par la suite progressivement radicalisée. Ainsi, quoiqu'il ait rédigé une introduction à la réédition d'un livre d'un philosophe empiriste français du XVIII^e siècle, à savoir l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac⁴⁵, Jacques Derrida en arrive même à parler dans l'un de ses ouvrages de « barbarie empiriste »⁴⁶, en référence fort probablement à la conception lockienne de l'abstraction qu'il juge pauvre et réductrice puisqu'elle consisterait à soutirer

⁴³ On peut citer entre autres : *Étude sur le « Parménide » de Platon* (1926), *Du rôle de l'instant dans la philosophie de Descartes* (1920), *Études kierkegaardienne* (1938), *La pensée philosophique de Nietzsche des années 1885-1888* (1959), *Vers la fin de l'ontologie. Étude sur l'« Introduction dans la métaphysique » par Heidegger* (1956).

⁴⁴ Sartre, *L'imagination*, respectivement pp. 85-138 et pp. 139-159.

⁴⁵ Cette introduction a par la suite fait l'objet d'un tirage à part sous le titre de *L'archéologie du frivole*.

⁴⁶ Derrida, *La vérité en peinture*, p. 354.

de l'expérience un caractère commun à plusieurs choses, et ce, afin de lui attribuer un terme « général » valant indifféremment pour toutes ces choses à la fois⁴⁷.

À la suite de Martin Heidegger qu'il commente dans le texte en question, ce que Derrida semble reprocher à John Locke, c'est que ce terme n'est formé qu'en vue d'une visée « basement » pratique et qu'en fait, il n'a pour fondement réel que sa dénomination arbitraire. Locke ne contesterait probablement pas Derrida sur ce dernier point⁴⁸, bien qu'évidemment il ne comprendrait pas ce qu'il y a là de si répréhensible, puisque loin de nier la diversité et la richesse du monde, sa conception du langage avait précisément pour but de l'attester en récusant le fondement ontologique des universaux qui servent toujours en philosophie à relativiser l'importance des entités individuelles.

Quoiqu'il en soit de ce débat, il est particulièrement intéressant de noter que cette forme de mépris de la réflexion envers une telle approche *pragmatiste* de la réalité était déjà présente chez le maître à penser du jeune Heidegger, Edmund Husserl, que Derrida a commenté⁴⁹ et traduit⁵⁰ dans ses premiers travaux. Comme il l'exprime clairement dans le texte d'une conférence de 1924 prononcée à la suite d'un semestre où, dans ses cours, il a longuement expliqué sa position critique à l'égard des grandes figures de l'empirisme classique anglais, « La philosophie transcendantale est un art fort inutile qui n'est d'aucun

⁴⁷ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, deuxième livre, chapitre onze, section neuf (dorénavant cité II.XI.9). À cet égard, il n'est pas superflu de noter que Derrida s'est indirectement penché sur la philosophie de Locke dans son essai sur Condillac : « Laissons pour l'instant de côté les critiques que Condillac adressera aussi à Locke. Considérons celui-ci comme le modèle, puisque Condillac nous y engage si souvent » (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* précédé de *L'archéologie du frivole* par Jacques Derrida, p. 23).

⁴⁸ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, III.II.8.

⁴⁹ Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* ; Derrida, « La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage », dans *Marges de la philosophie*, pp. 185-207.

⁵⁰ Husserl, *L'origine de la géométrie*.

secours aux seigneurs et maîtres de ce monde, aux hommes politiques, aux ingénieurs et aux industriels »⁵¹.

Par conséquent, pour Husserl, comme pour Heidegger et Derrida, l'empirisme n'est pas seulement une prise de position qui exige d'être dépassée, mais en tant qu'elle ne privilégie pas la réflexion théorique désintéressée au détriment de la *praxis*, elle est même contraire à l'esprit qui devrait animer toute véritable et authentique recherche philosophique.

En fait, pour ne pas être aveuglé par ces prises de positions qui se sont progressivement affirmées comme étant le propre d'une « philosophie continentale contemporaine », que celle-ci prenne la forme de la phénoménologie, du post-structuralisme ou du post-modernisme, et pour saisir le sens véritable des appels intempestifs à renouer avec l'empirisme que lance Deleuze, il convient donc de revenir en amont à la distinction paradigmatique d'Emmanuel Kant telle qu'elle est exposée dans la *Critique de la raison pure*.

Ce partage est d'un grand intérêt non seulement parce qu'il est depuis repris couramment dans les encyclopédies quand il est question de définir en peu de mots l'empirisme⁵², mais aussi parce que, comme plusieurs avant lui, Gilles Deleuze reconnaît que c'est de Kant que découle toute la philosophie moderne⁵³.

⁵¹ Husserl, « Kant et l'idée de la philosophie transcendantale », dans *Philosophie première (1923-1924). Première partie. Histoire critique des idées*, p. 363 (*Hua*, VII, p. 283).

⁵² Voir par exemple : Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, pp. 280-281 ; Nadal, « Empirisme », p. 778 ; Ortigues, « Empirisme » (site consulté en juin 2011). Quoiqu'en disent ces vulgarisateurs, il peut être tout de même important de rappeler que ce partage entre l'empirisme et le rationalisme n'a pas été opéré par Kant lui-même. En effet, il était déjà présent dans *The New Organon* (Book I, Aphorism XCV) du philosophe anglais Francis Bacon.

⁵³ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « K comme Kant ». Ce jugement avait déjà été énoncé dans le cadre de son cours de 1985-1986 consacré à Michel Foucault (le passage de la bande sonore a été retranscrit par François Dosse dans *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 381).

Ainsi, dans « De l'intérêt de la raison dans ce conflit avec elle-même »⁵⁴, la section de « L'antinomie de la raison pure » qui succède au relevé des impasses philosophiques de son temps au sujet de l'origine de l'univers, de la composition de toute chose, de la liberté humaine et de l'existence de Dieu⁵⁵, Kant oppose le rationalisme à l'empirisme en définissant ce dernier comme l'attitude philosophique qui accorde à l'expérience la plus grande valeur dans l'élaboration des concepts.

Du coup, contrairement à ses contemporains, en se référant à l'empirisme, Deleuze souhaite d'une certaine façon accorder une plus grande place à l'expérience en philosophie et non pas d'abord insister sur l'« utilité » de la création de concepts. De ce point de vue, on voit bien qu'il ne faut donc pas écarter d'office ou considérer comme négligeable cette dimension de l'œuvre de Deleuze en donnant de manière *a priori* trop de crédit aux condamnations des défenseurs d'un certain type de « philosophie continentale » comme Husserl, Heidegger et Derrida, car en se réclamant de cette attitude empiriste, Deleuze réactive l'une des potentialités souvent occultée de celle-ci.

Cela étant précisé, on pourrait objecter qu'une étude prenant en considération le rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Deleuze ne se distingue pas d'une autre qui s'attarde sur la place du multiple, de l'événement ou du virtuel dans son œuvre. Cependant, il n'en est rien.

D'une part, alors que ces dernières notions transcendent en quelque sorte les phénomènes et les surplombent pour mieux les expliquer, l'expérience se situe au même niveau que ces derniers, ce qui fait dire à Deleuze qu'en tant qu'il s'appuie sur elle pour

⁵⁴ Kant, *Critique de la raison pure*, A-462/B-490 à A-476/B-504.

⁵⁵ *Ibid.*, A-426/B-454 à A-461/B-489.

justifier ses créations, « Il n'y a que l'empiriste qui puisse dire : les concepts sont les choses mêmes, mais les choses à l'état libre et sauvage »⁵⁶.

D'autre part, ce n'est pas la notion d'expérience qui est la plus intéressante et la plus pertinente à étudier, mais les expériences de pensée elles-mêmes, d'où cette remarque du philosophe qui, à l'occasion d'une traduction de *Dialogues*, souligne cette exigence de toujours doubler sa définition de l'empirisme (« *les relations sont extérieures à leurs termes* »⁵⁷) d'une pratique pluraliste laissant place à la création de concepts n'ayant pas de caractères communs, d'où l'idée voulant que « L'empirisme est fondamentalement lié à une logique, logique des multiplicités (dont les relations ne sont qu'un aspect) »⁵⁸.

Ainsi, après avoir souligné au départ que, pour Deleuze, la philosophie se définit comme « l'art d'inventer des concepts », nous en venons maintenant à comprendre qu'en prenant en compte la dimension empiriste de son œuvre, cette création est inséparable d'expériences de pensée de toutes sortes, ce que n'ont pas vraiment pris en compte ceux qui, comme Bruce Baugh, Patrick Hayden, David Lapoujade et Xavier Papaïs, se sont jusqu'à maintenant intéressés à cette question de l'empirisme deleuzien⁵⁹.

Évidemment, ces expériences peuvent être suscitées par des productions artistiques et philosophiques, comme nous avons déjà pu le constater en faisant le relevé de ses champs d'intérêt, mais elle peuvent aussi trouver leur origine au contact de pratiques

⁵⁶ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 3.

⁵⁷ Deleuze, *Dialogues*, p. 69.

⁵⁸ Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *Dialogues* » (1987), reprise dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 285. En accord avec cette idée, Deleuze a fondé dans les années 1970 avec François Châtelet un « Institut polytechnique de philosophie » offrant l'opportunité aux étudiants de faire des recherches sur des pratiques artistiques concrètes (Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 415).

⁵⁹ Baugh, « Deleuze and Empiricism » ; Baugh, « Transcendental Empiricism : Deleuze's Response to Hegel » ; Hayden, « From Relations to Practice in the Empiricism of Gilles Deleuze » ; Lapoujade, « Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier : William James », dans Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, pp. 265-275 ; Papaïs, « Puissances de l'artifice ».

psychiatriques par exemple, comme Deleuze l'avoue volontiers en 1969 à Félix Guattari⁶⁰, son compagnon périodique d'écriture depuis la publication de *L'Anti-Œdipe* en 1972⁶¹.

Cela étant précisé, il est maintenant possible d'attester que l'œuvre de Deleuze se déploie selon deux tendances complémentaires. D'une part, elle se veut indéniablement *critique* :

Dès lors apparaissent mieux les conditions d'une philosophie qui serait sans présupposés d'aucune sorte : au lieu de s'appuyer sur l'Image morale de la pensée, elle prendrait son point de départ dans une critique radicale de l'Image et des « postulats » qu'elle implique. Elle trouverait sa différence ou son vrai commencement, non pas dans une entente avec l'Image *préphilosophique*, mais dans une lutte vigoureuse contre l'Image, dénoncée comme *non-philosophie*⁶².

Ce qu'il reconnaît explicitement dans ce passage de *Différence et répétition*, c'est la nécessité d'un tel point de départ *critique* qui entend s'attaquer à une certaine « Image de la pensée » en mettant en lumière ses présupposés implicites qui condamnent, entre autres, tout apport réel de l'expérience, puisque celle-ci sera toujours réduite à une forme de pensée préalablement définie et soumise à des exigences extrinsèques.

D'autre part, la démarche du philosophe est éminemment *pratique*, puisque c'est au contact de différents phénomènes qui révèlent de nouvelles relations d'idées, qu'il en vient à philosopher, c'est-à-dire à créer des concepts. Comme il l'écrit dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « la critique implique de nouveaux concepts (de la chose critiquée) autant

⁶⁰ Lettres citées par François Dosse dans *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 15 et p. 232.

⁶¹ Celui-ci travaille à la clinique de La Borde et partage avec Deleuze un même état d'esprit philosophique, comme ce dernier le lui confie en 1980 : « Ce qui me charmait tant chez les empiristes anglais, c'est vous qui l'aviez » (lettre citée par François Dosse dans *Ibid.*, p. 26). Il est à noter que, dans le cadre de cette thèse, je ne distinguerai pas dans les ouvrages qu'ils ont cosignés l'apport spécifique de ces deux penseurs. Dans la mesure où ils n'ont pas jugé bon de le faire, je prendrai pour acquis que Deleuze est prêt à soutenir pour son compte tout ce qui est affirmé dans ceux-ci. Mis à part le cas de *Qu'est-ce que la philosophie ?* que Deleuze aurait apparemment rédigé seul (*Ibid.*, pp. 538-539), cela ne veut pas dire pour autant que la contribution de Félix Guattari doive être comme considérée négligeable, comme le rappelle d'ailleurs Gilles Deleuze dans une lettre envoyée le 1^{er} août 1982 à Arnaud Villani (citée dans Villani, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, pp. 125-126).

⁶² Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 172-173.

que la création la plus positive »⁶³. Cela explique pourquoi Deleuze soutient que, contrairement à l'« Image de la pensée » qu'il critique, celle qu'il propose ne prend rien pour acquis de manière *a priori* : au lieu de déterminer ce qu'il est possible de retrouver dans une expérience en général, la question va plutôt être de savoir s'il est possible de penser quelque chose à partir de cette expérience-là.

Du coup, alors qu'on considère presque unanimement que les différents concepts deleuziens tirent leur valeur d'une source unique, à savoir la critique de l'« Image de la pensée », je compte pour ma part dans cette thèse soutenir que seule l'expérience est le garant de la pertinence d'une création de concept. Cette prise de position est même primordiale si l'on ne veut pas seulement répéter ce qu'affirme déjà Deleuze et lui faire dire le contraire de ce qu'il dit en reléguant à l'arrière-plan la création de concepts au profit d'une critique nihiliste tous azimuts qui se désespère d'une pratique philosophique qui en appelle constamment à un renversement de notre manière de penser, mais qui se trouve en fait toujours asservie à des présupposés inavoués et au plus haut point critiquables.

En effet, on peut bien valoriser théoriquement l'expérience comme pratique philosophique, comme le fait très bien Élie During en ouverture de sa recension de deux importants recueils d'articles consacrés à Deleuze⁶⁴, et redéfinir pour cela ce qu'est l'empirisme, cela reste un jeu de l'esprit insignifiant et sans conséquence si on se contredit aussitôt en ne faisant pas référence à des expériences de toutes sortes et en ne dégageant de celles-ci des concepts singuliers qui se distinguent réellement les uns des autres. C'est d'ailleurs ce que Deleuze a lui-même suggéré à l'un de ses commentateurs : « Permettez-moi enfin un conseil de travail : il y a toujours intérêt, dans les analyses de concept, de

⁶³ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 80.

⁶⁴ During, « Deleuze, et après ? », pp. 297-300.

partir de situations très concrètes, très simples, et non pas des antécédents philosophiques *ni même des problèmes* en tant que tels (l'un et le multiple, etc.) »⁶⁵.

Bien que ce renversement de perspective puisse paraître de prime abord gratuit et d'un intérêt secondaire, les avancées d'une telle piste de recherche ne sont pas à négliger. En fait, en remettant l'accent sur les créations de concepts, cette thèse renversera la manière courante d'approcher son œuvre.

S'il est vrai que l'expérience joue un rôle prépondérant dans sa pratique philosophique, s'il est vrai qu'elle se déploie comme une épreuve de la pensée, il apparaîtra que, loin d'être première, la critique est toujours seconde et relative au concept étudié : si tout concept est singulier, il va de soi que la critique qui en dérive ne peut être que fragmentaire, justifiée rétroactivement dans la mesure où ce qui est questionné, c'est la perspective qui ne permet pas de voir le caractère incomparable d'une expérience. En d'autres termes, *si et seulement si* un concept est créé, on pourra dire que la critique du point de vue qui empêche de penser un tel concept est fondée.

C'est d'ailleurs ainsi que Deleuze définit l'esprit qui anime *Différence et répétition* : « Ce renversement n'est pas seulement spéculatif, il est éminemment pratique puisqu'il définit les conditions de légitimité de l'emploi des mots *identique* et *semblable* en les liant exclusivement aux simulacres, et dénonce comme illégitime l'usage ordinaire qui en est fait du point de vue de la représentation »⁶⁶. Ce ne serait donc, encore une fois, que la création des deux concepts qui prêtent son titre à l'ouvrage qui donnerait de la crédibilité à sa critique de l'« Image de la pensée ».

⁶⁵ Deleuze, « Lettre-préface à Jean-Clet Martin » (1990), reprise dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 339.

⁶⁶ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 384.

Par conséquent, dans le cadre de cette thèse, toute retombée dans des réflexions purement théoriques et désintéressées sera considérée *a posteriori* comme un échec, car ce qui donne du crédit à celles-ci, c'est toujours la création d'un concept singulier et si on les détache de celui-ci, elles perdent toute leur force et deviennent des généralités creuses qui intègrent ou qui s'appliquent indifféremment à tout et n'importe quoi, sans égard pour ce qui est concrètement mis en relation. Elles ne valent alors pas plus que ce qu'elles combattent, c'est-à-dire rien, comme l'affirme clairement Deleuze quand il souligne qu'« Un concept est privé de sens tant qu'il ne se raccorde pas à d'autres concepts, et n'est pas rattaché à un problème qu'il résout ou contribue à résoudre »⁶⁷.

À une prolifération induite de concepts qui résulterait d'un nombre infini d'expériences, je soutiendrai que Gilles Deleuze oppose donc une sélection immanente qui écarte ces supposées pensées qui n'ont en fait aucune valeur, car elles sont communes, banales et ne permettent pas de penser quelque chose de nouveau, ce qui dénote bien qu'elles ne relèvent justement pas d'un réel apport de l'expérience.

À cet égard, on peut bien dégager de l'œuvre deleuzienne un ensemble de conditions nécessaires à la création de concepts, mais il faut toujours se rappeler qu'elles ne sont de telles conditions qu'après-coup, une fois qu'un concept a été créé, ce qui leur enlève considérablement de l'intérêt, puisqu'elles ne donnent aucune indication ni aucune direction pour une création effective et immanente de nouveaux concepts⁶⁸.

Certes, cette approche décevra ceux qui, par la recherche de concepts ayant une portée universelle, désirent réconcilier d'une quelconque façon les différents points de vue

⁶⁷ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 76.

⁶⁸ C'est ce qu'a très bien fait remarquer Élie During : « Dans sa signification pragmatique, l'immanence n'est rien d'autre que la garantie que les agencements s'agencent à d'autres à l'infini » (During, « Deleuze, et après ? », p. 307).

que l'on peut porter sur le monde, les différentes interprétations que l'on peut avoir d'un phénomène.

Cependant, même si un concept n'a pas une valeur universelle, ne serait-ce que négativement, en tant que contrepartie d'une autre manière de voir, cela ne le discrédite pas pour autant et la philosophie ne devient pas pour autant ainsi un exercice vain, futile et gratuit, loin de là : par la création de concepts, on en arrive à limiter la portée de perspectives divergentes de sorte que, en étant en mesure de reconnaître leur valeur relative, ce qui pouvait sembler de prime abord contradictoire ne l'est plus tout à fait quand on accorde la plus grande place à l'expérience dans notre pratique philosophique.

Par conséquent, pour ne pas répéter l'erreur commise par tant de commentateurs, qui se sont concentrés sur ses affirmations *critiques* en négligeant la *pratique* philosophique qui leur donne toute sa valeur, et pour faire clairement voir que seule une création inédite et inattendue d'un concept permet de remettre en question un certain rapport au monde et à la philosophie, il est essentiel de ne pas débiter par étudier la création de différents concepts pour ensuite en dégager les avancées théoriques.

En procédant de cette façon, on se méprendrait encore sur ce que Deleuze fait concrètement : il ne cherche pas à faire voir autre chose que ce qu'il y a peut-être de singulier à penser dans le cadre de cette expérience-là. Cela explique pourquoi j'exposerai d'abord la conception deleuzienne de l'expérience pour ensuite, dans un deuxième temps, analyser quelques ouvrages où se manifeste concrètement la pratique philosophique de Deleuze, ce qui me permettra de dégager la portée réelle de ses assertions critiques à l'endroit de certaines prises de position philosophiques.

Cette thèse complètera alors le travail amorcé par Takashi Shirani dans sa thèse intitulée « Singularité et intensité : Deleuze et une philosophie de l'immanence »⁶⁹ où, selon ce qu'en retient son directeur de recherche dans la préface de la version publiée de celle-ci, la principale qualité de cette dernière est de faire revivre les concepts deleuziens⁷⁰. Cependant, ce mouvement n'étant pas mené jusqu'au bout, ce qui est laissé de côté, ce sont les remises en question concomitantes qui découlent des créations de concepts et c'est ce que mettra aussi en lumière ce travail⁷¹.

La première partie de la thèse s'attachera d'abord à circonscrire d'une manière générale le caractère problématique du recours à l'expérience en philosophie. Par la suite, une confrontation du bergsonisme et de la phénoménologie sur la question d'un possible renouvellement de l'empirisme offrira l'occasion, à la suite d'une critique toute bergsonienne de l'héritage husserlien défendu et prolongé par Sartre, de comprendre ce que Deleuze entend quand il fait référence à un empirisme transcendantal comme manière de renouer avec l'expérience en philosophie. À ce point de la réflexion et tout juste avant d'aborder directement le rôle de celle-ci dans la pratique philosophique de Deleuze par l'entremise de quatre expériences de pensées singulières, il sera possible de voir en quoi cette démarche est libérée de toute considération ontologique et de quelle manière elle se

⁶⁹ Présentée à un jury de l'Université de Paris 8 / Vincennes-Saint-Denis en 2004, elle a été éditée en 2006 sous le titre « Deleuze et une philosophie de l'immanence »

⁷⁰ Jacques Rancière, « Préface », dans Shirani, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, p. 9.

⁷¹ Un travail similaire visant à redonner une « réalité factuelle » aux concepts a été réalisé récemment par Jean-Michel Pamart à partir des quatre années de cours que Deleuze a consacrées au cinéma (*Deleuze et le cinéma. L'armature philosophiques des livres sur le cinéma*, p. 14). Ce faisant, il a fait la démonstration que Dork Zabunyan n'avait pas tort en affirmant que, dans les cours donnés par Deleuze, « le concept, loin de s'appliquer du dehors aux images, ne cesse de se différencier *en devenant* cinématographique. C'est ce devenir que les cours rendent sensible, davantage que les livres, où les concepts sont exposés plutôt qu'engendrés » (*Les cinémas de Deleuze*, « Deleuze fait cours : une pédagogie du concept cinématographique », p. 40). Par contre, quoiqu'elle soit très valable dans la mesure où elle développe et justifie ce qui n'était au départ qu'une assertion plus ou moins fondée chez Zabunyan, la démarche de Pamart rencontre les mêmes limites que celle de Takashi Shirani.

démarque des pratiques scientifiques et artistiques qui reposent elles aussi sur l'expérience et qui, de même que la philosophie, doivent être comprises comme des types de création.

Il est à noter ici que, méthodologiquement, je me limiterai à ne prendre en considération que les expériences de pensée provoquées par la rencontre avec des œuvres d'art, bien que cela ne soit aucunement redevable d'une contrainte inhérente à la pensée de Deleuze comme je l'ai précédemment fait valoir. Évidemment, il est indéniable qu'elles occupent une place prépondérante dans l'œuvre de Deleuze : en plus des ouvrages cités auparavant, on n'a qu'à penser aux deux imposants volumes sur le cinéma des années 1980 et aux textes sur les écrivains Franz Kafka, Samuel Beckett, Sacher-Masoch, etc. Par contre, théoriquement parlant, cette thèse aurait pu tout aussi bien porter sur des expériences de pensée suscitées par la philosophie elle-même ou la science.

Dans le cas de cette dernière, il aurait cependant été pour le moins difficile de réaliser un travail substantiel étant donné que Deleuze n'a jamais consacré de livre à une question ou un auteur scientifique et que, mis à part le chapitre dévolu à ce sujet dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁷², il a seulement consacré certains passages et égrainé ici et là quelques références à la science au travers de son œuvre⁷³.

En ce qui a trait à l'étude d'expériences de pensée proprement philosophiques, le plus récent livre d'Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal* souligne déjà l'apport des différentes monographies des années 1950 et 1960 dans l'élaboration de ce qu'elle qualifie de « nouvelle image de la pensée »⁷⁴, ce qui diminue déjà grandement la pertinence d'une thèse sur le même sujet. Certes, il aurait été possible de jeter un regard

⁷² Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « Fonctifs et concepts », pp. 111-127.

⁷³ On peut citer ici à titre d'exemple les liens établis avec les naturalistes Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Georges Cuvier et Charles Darwin dans le chapitre « La géologie de la morale » de *Mille plateaux* où il est question de la notion de « strate » (Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, pp. 60-65).

⁷⁴ Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 11.

critique sur sa démarche et de prolonger cette piste de recherche en se penchant sur les monographies subséquentes dédiées à Leibniz et Foucault. Par contre, une raison plus décisive m'a amené à ne pas la suivre. En étudiant les concepts que Deleuze a retrouvés chez différents philosophes, on peut être aisément porté à considérer sa pensée comme un système et ses propositions comme une synthèse de certaines idées de ses prédécesseurs, ce qui a pour conséquence première d'occulter les expériences qui ont d'abord présidé à la création de ces concepts et qui ont ensuite entraîné Deleuze à les reprendre pour son compte.

En privilégiant ses écrits portant sur des pratiques artistiques qui, par définition, ne mettent pas directement en jeu des concepts, on peut davantage mettre en lumière le fait que, pour lui, les concepts ne sont pas déjà donnés mais doivent être formés dans le cadre d'expériences nécessaires à l'exercice philosophique, tout comme les remises en question qu'il adresse à l'encontre de certaines prises de position ne sont valables que dans le contexte précis de telles expériences et ne doivent pas être généralisées.

Cela étant dit, la seconde partie s'ouvrira sur la découverte des peintures de Francis Bacon et la création d'un concept de sensation qui rend effective la critique de la représentation.

Par la suite, les deuxième et troisième sections porteront sur l'analyse deleuzienne de deux films, tout d'abord *Persona* d'Ingmar Bergman et ensuite *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, qui ont donné lieu à deux expériences de pensée et conséquemment à la création de deux concepts (l'image-affection et l'image-temps) qui remettent chacun à leur manière en question la phénoménologie, soient respectivement les visées intentionnelles de la conscience et l'idée d'une conscience intime du temps comme soubassement de l'expérience.

Pour terminer, l'étude du livre consacré à Franz Kafka révélera de manière éloquente que la création d'un concept, comme ici celui de littérature mineure, n'est pas une apparente justification rétrospective de certaines prises de position philosophiques, comme peuvent encore le faire croire les trois cas précédents, mais qu'elle est éminemment prospective, puisque cette fois, elle anticipe la publication subséquente de *Mille plateaux* et la remise en cause de certains postulats de la linguistique.

En conclusion, il sera souligné que cette attention portée au rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze répond à plusieurs griefs qu'on peut lui adresser en ce qui a trait à son mode de travail. En fait, loin de trahir un esprit condescendant qui soumet tous les phénomènes à une grille d'analyse prédéterminée qui les surplombe, il apparaîtra à la suite de l'étude des concepts créés au contact d'œuvres d'art que son approche empiriste témoigne d'un respect de la différence sans que cela ne soit pour autant une condamnation de ce que la philosophie peut affirmer pour son propre compte. C'est ainsi finalement que cette thèse se terminera par l'esquisse d'une éthique de la pensée deleuzienne sous forme d'une éthologie, d'une pratique qui cherche toujours à distinguer dans une expérience ce qui donne à penser de ce qui ne fait que reconduire des idées acquises précédemment.

1^{ÈRE} PARTIE

LA CONCEPTION DELEUZIENNE DE L'EXPÉRIENCE

Avant d'étudier attentivement dans l'œuvre de Gilles Deleuze le rôle d'expériences artistiques spécifiques dans la création de certains concepts et dans les critiques qu'il adresse à différentes prises de position philosophiques, il convient dans le cadre de cette thèse de mettre d'abord en lumière les tenants et aboutissants du recours à l'expérience en philosophie afin de dégager progressivement l'originalité de la position de Deleuze par rapport à ses prédécesseurs immédiats et sa contribution au renouvellement de cette question.

1.1 – Le rapport à l'expérience dans l'histoire de la philosophie

D'une manière générale, la référence à l'expérience incommode les philosophes qui ne savent en rendre compte sans chercher à en esquiver les aspects les plus déstabilisants. Déjà à son époque, Platon éprouvait la nécessité de doubler dialectiquement les impressions reçues des choses sensibles en constant changement d'une Idée qui les engloberait en réconciliant au sein d'une unité leurs différences et contradictions apparentes⁷⁵. De même, quoiqu'il soutenait que « la science et l'art viennent aux hommes par l'intermédiaire de l'expérience », Aristote affirmait dans un même temps que « l'expérience est la connaissance des choses individuelles » et que, pour cette raison, elles « ne seront pas objet de science, toute science portant sur l'universel »⁷⁶. Cela signifie donc que, selon Aristote, l'expérience doit être hiérarchiquement reléguée au second plan d'un point de vue philosophique, et ce, au profit d'un travail intellectuel de conceptualisation qui laisse de côté les particularités des objets, condition nécessaire pour pouvoir les connaître d'une

⁷⁵ Platon, *La République*, 509d-511e et 532a-535a.

⁷⁶ Aristote, *Métaphysique*, respectivement A1-981a2-4, A1-981a15 et B6-1003a14-15.

manière désintéressée, non circonstancielle et non superficielle, en les regroupant et les définissant d'après leur genre et espèce⁷⁷.

Plusieurs siècles plus tard, même si un penseur comme Michel de Montaigne a voulu donner voix au changement, c'est-à-dire dans son cas à l'expérience humaine dans toute sa diversité⁷⁸, et même si, avec John Locke, George Berkeley, David Hume et plusieurs autres, un courant philosophique comme l'empirisme classique a su redonner dans une certaine mesure ses lettres de noblesse à l'expérience, la nature de cette dernière demeure apparemment problématique et, dans le contexte de la philosophie moderne, cela donne généralement lieu à trois cas de figure.

Soit on considère que l'expérience est d'une opacité telle qu'on ne peut rien en dire de valable ou de véritablement significatif qui puisse égaler ce qu'elle fait éprouver. C'est par exemple la position adoptée à un moment par Denis Diderot à la suite d'un passage où il a vanté les mérites d'une toile de Jean-Baptiste Siméon Chardin : « On m'a dit que Greuze, montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien »⁷⁹. Ce que laisse entendre ici Diderot, c'est que l'expérience (dans ce cas-ci d'une œuvre d'art) est d'une nature différente du langage qui pourrait en témoigner. Envisagée de ce point de vue, elle est forcément affadie, trahie et même dévalorisée si elle est exprimée par des mots : pour lui être fidèle, pour être au plus près de sa vérité qu'elle nous donne à sentir, il faut par conséquent abdiquer toute volonté d'en parler philosophiquement⁸⁰.

⁷⁷ Aristote, *Topiques*, dans *Organon*, tome 5, I.5 (102a30-34) pour la définition du genre et I.7 (103a10-13) pour celle de l'espèce.

⁷⁸ « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage » (Montaigne, *Les Essais*, livre III, chapitre II « Du repentir »).

⁷⁹ Diderot, *Les Salons II – L'école de la réalité : Chardin (Salon de 1763)*, dans *Œuvres esthétiques*, p. 484.

⁸⁰ Dans le contexte précis de la citation, on peut souligner à la décharge de Diderot qu'il en est bien souvent de même quand il est question de la couleur en peinture : « Prise entre un silence où la philosophie fait l'aveu

Soit encore on la réduit en amont aux exigences de l'entendement ou du langage. C'est ce que fait par exemple Emmanuel Kant en adoptant une perspective qui soumet la connaissance aux contraintes du premier. Certes, dans ses *Prolégomènes à toute métaphysique future*, il reconnaît explicitement une valeur à l'empirisme en avouant que « l'avertissement de *Hume* fut précisément ce qui, voilà bien des années, vint interrompre mon sommeil dogmatique »⁸¹.

On se souvient cependant que, pour Kant, l'empirisme n'est finalement pas une position philosophiquement tenable. Dans la *Critique de la raison pure* dont les *Prolégomènes* ne sont qu'un résumé, il affirme bien que « toute notre connaissance commence *avec* l'expérience », mais ce n'est que pour délaisser aussitôt le terrain de l'expérience concrète au profit des conditions de possibilité de toute expérience, ce qu'il justifie en faisant remarquer que cette connaissance « ne résulte pas pour autant *toute* de l'expérience »⁸².

Ce point a été mis en lumière par le traducteur de Kant qui a bien noté qu'au terme de la *Critique de la raison pure*, aucune connaissance pouvant guider l'action et induite par l'expérience n'avait été acquise :

Hume pense la causalité de manière prospective, de la cause vers l'effet. Je vois un phénomène et j'anticipe celui qui va suivre. Kant, au contraire, a une notion rétrospective de la causalité. À un phénomène actuel donné, je fais correspondre, *a priori*, quelque chose qui a précédé, et dont le phénomène provient nécessairement : il s'agit de fonder, non de prévoir. Reste que Hume a, aux yeux de Kant, raison de soutenir que je ne puis jamais savoir *a priori* quel phénomène particulier résultera d'une cause actuellement donnée. Mais il s'agit en cela du contenu de l'expérience, qui ne m'est donné qu'*a posteriori*. Le tort de Hume est de ne pas voir que la causalité appartient à la

de son impuissance et un discours où la parole s'accomplit dans l'effondrement de ses prétentions philosophiques, la couleur ressemble fort au Dieu de la théologie négative que les catégories de la rationalité ne peuvent jamais appréhender adéquatement et dont on ne peut parler qu'à condition de ne rien en dire » (Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, pp. 12-13).

⁸¹ Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Ak. IV, 260.

⁸² Kant, *Critique de la raison pure*, B-1.

forme de l'expérience, forme dans laquelle je ne connais pas *ce qui* arrive, mais *que* ce qui arrive est déterminé *a priori* quant à l'existence⁸³.

Selon une certaine conception de la tâche qui incombe à la philosophie, Kant « dépasse » peut-être Hume en établissant que tous les phénomènes, sans exception, sont le produit d'une cause, mais c'est en sacrifiant ce qui est propre à cet empiriste classique, c'est-à-dire l'explication de la constitution d'un savoir pratique à partir d'expériences de toutes sortes⁸⁴.

En héritiers d'une certaine tradition kantienne, les membres du Cercle de Vienne et les hérauts de ce qu'il est convenu d'appeler le « tournant linguistique »⁸⁵ vont désirer procéder de la même façon dans leur *Manifeste* de 1929 en essayant de manière *a priori* de distinguer le sens du non-sens, et ce, à partir d'une analyse logique du langage qui exclut toute référence à un énoncé en particulier, ce qui est une autre manière de se prévenir de tout apport positif de l'expérience. C'est ce que relève d'ailleurs la traductrice du *Manifeste* en introduction d'un volume consacré aux principaux textes fondateurs de ce courant :

Une question est au centre de l'investigation philosophique propre au Cercle de Vienne : « Qu'est-ce que tu signifies avec tes énoncés ? » C'est celle que pose la « brochure jaune [le *Manifeste*] ». Toutefois, l'intérêt ici ne porte pas sur ce qu'un énoncé pris en lui-même signifie mais sur « les conditions que l'on doit reconnaître comme nécessaires pour qu'un énoncé soit doué de sens » [citation de E. Nagel tirée de *The Fight for Clarity*]⁸⁶.

Ainsi, tout comme c'était le cas avec Kant et son traitement des impressions sensibles, il s'agit encore une fois d'encadrer l'expérience particulière d'un individu, dans ce cas-ci ce

⁸³ Alexandre J.-L. Delamarre, « Notes relatives à la "Théorie transcendantale de la méthode" », dans *Ibid.*, p. 945.

⁸⁴ Hume, *A Treatise of Human Nature*, premier livre, troisième partie, section douze (« Of the probability of causes »), paragraphe dix-sept (dorénavant cité 1.3.12.17). Voir aussi la section quinze : « Rules by which to judge of causes and effects » (1.3.15.1-12).

⁸⁵ Comme le souligne Antonia Soulez, cette expression renvoie à G. Bergmann et au livre éponyme publié en 1967 sous la direction de Richard Rorty (Soulez, « Introduction », dans Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, p. 49).

⁸⁶ Soulez, « Introduction », dans *Ibid.*, pp. 48-49.

qui est affirmé par lui, de telle sorte qu'on ne puisse à partir d'elle exprimer autre chose que les potentialités qui lui ont déjà été accordées.

Enfin, soit on transforme en aval l'expérience en un discours qui est supposé en retenir l'essentiel. Chez Hegel par exemple, toute expérience esthétique qui met en relation un individu et une œuvre d'art doit à son terme être rapportée par celui-ci à l'expression plus ou moins réussie de l'idée du beau :

Donc, selon le concept de l'art, les arts particuliers ne réalisent, dans les œuvres d'art individuelles, que les formes universelles de l'idée de la beauté dans son déploiement. C'est en tant que réalisation extérieure de cette idée que s'élève le vaste Panthéon de l'art, dont l'esprit du beau qui se saisit soi-même est le constructeur et l'architecte, mais que l'histoire de monde n'achèvera que dans son développement millénaire⁸⁷.

D'une part, il est vrai que, contrairement à d'autres qui se détournent des expériences dans ce qu'elles ont de particulier, Hegel reconnaît l'apport réel des différentes œuvres d'art dans la formation de l'idée du beau, mais d'autre part, ce rapport à l'expérience fait perdre toute valeur à ce que la pensée ne peut traduire dans son langage et rapporter au développement et à l'approfondissement d'une idée, ce qui est une autre manière de se subordonner ce qui lui est étranger de façon à ce que cela soit toujours maîtrisé et surtout maîtrisable.

Cette prise de position favorable mais d'une certaine manière condescendante à l'égard de l'expérience est encore plus manifeste dans « Qui pense abstraitement ? », un court texte où Hegel critique ouvertement les « hommes naturels » qui se contentent de ce qu'ils voient à l'instant présent, car ce qui est le plus près de la réalité, c'est plutôt la reconstitution par la pensée des différentes étapes qui ont mené à cette expérience-là : être abstrait, c'est voir un « assassin » quand un homme est sur l'échafaud, alors qu'être concret

⁸⁷ Hegel, *Esthétique I*, p. 152.

pour Hegel, c'est faire référence à toute sa vie passée pour rendre compte de cet état de fait⁸⁸. Encore une fois, la pensée affirme ici sa suprématie, car elle supplée et complète l'expérience de ce qui est d'abord éprouvé immédiatement.

Dans ces trois approches philosophiques, l'apport inestimable de l'expérience est respectivement impossible à formuler (Diderot), prédéterminée (Kant) et oblitérée (Hegel). Devant la perplexité manifeste que soulève chez plusieurs l'appel à l'expérience et refusant de prophétiser sur la mort prochaine de la philosophie⁸⁹, c'est en philosophe post-kantien et anti-hégélien⁹⁰ que Deleuze se positionne quand il se proclame empiriste, et ce, pour sortir de cette impasse où, selon toute vraisemblance, l'expérience n'a pas droit de cité pour elle-même. Ainsi, bien que durant sa formation universitaire il ait été fortement marqué par Ferdinand Alquié et Jean Hyppolite⁹¹, deux professeurs qui sont respectivement à cette époque parmi les principaux porte-parole français de l'héritage kantien et hégélien, et quoiqu'il les ait sincèrement respectés, on comprend mieux à la lumière de cet enjeu pourquoi il n'a pas suivi leurs pas et pourquoi il a affirmé que, finalement, « Tout a mal tourné »⁹² : ne pouvant partager leur approche hiératique de la philosophie, il était dès lors condamné à paraître à leurs yeux comme un penseur qui utilise à mauvais escient l'héritage qu'ils lui ont transmis.

⁸⁸ Hegel, « Qui pense abstraitement ? », pp. 46-51.

⁸⁹ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « H comme Histoire de la philosophie ».

⁹⁰ Ces expressions se retrouvent sous la plume de Deleuze et Guattari en 1987 dans leur « Préface pour l'édition italienne de *Mille plateaux* » (reprise dans Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 289), un livre qui reprend tout au long de l'introduction intitulée « Rhizome » des thèmes (le pluralisme, l'extériorité des relations par rapport à leurs termes, les alliances, etc.) que Deleuze avait précédemment associés dans d'autres textes à l'empirisme (Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 37).

⁹¹ Il dédie d'ailleurs *La philosophie critique de Kant* au premier et *Empirisme et subjectivité* au second.

⁹² Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 18. Sur ce que Deleuze leur doit, philosophiquement parlant, et sur les désaccords qui se sont progressivement manifestés, voir l'article de Giuseppe Bianco : « Jean Hyppolite et Ferdinand Alquié » dans Leclercq (dir.), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze 1*, pp. 91-101.

1.2 – Les références philosophiques de Deleuze sur la question de l'expérience

Afin de comprendre ce que Deleuze entend précisément par expérience, il est nécessaire de renouer avec sa source d'inspiration première à ce sujet parmi les philosophes qui, en se voulant empiristes, l'ont valorisé dans le cadre de leur pratique philosophique, soit Henri Bergson.

Bien entendu, comme il a été fait mention en introduction, David Hume fut aussi une référence majeure de Deleuze. Avant de l'écarter de cette investigation, il convient donc de revenir sur le commentaire qu'il lui a consacré afin de voir en quoi la référence au philosophe français est plus pertinente dans le cas présent.

Tout d'abord, dans *Empirisme et subjectivité*, Deleuze insiste sur le fait que, pour le philosophe britannique, « il s'agit de *substituer à une psychologie de l'esprit une psychologie des affections de l'esprit* »⁹³. Ainsi, il ne s'agit pas pour Hume de définir ce qu'est l'esprit, mais d'expliquer ce qui s'y trame « sans rendre en même temps nécessaires des objets pour cette expérience elle-même »⁹⁴ comme Kant le fait, ce qui signifie que, conformément à une perspective empiriste « classique », il ne considère que ce qui est donné dans l'expérience, soit les idées dérivées d'impressions premières, et ne cherche pas hors de ce qui est vécu dans l'esprit humain la raison des relations qu'elles entretiennent entre elles et qui déterminent de ce fait l'esprit.

Ensuite, comme le rappelle Deleuze (et c'est là une autre occasion pour lui de distinguer la démarche humienne de celle de Kant⁹⁵), les rapports entre les idées ne relevant pas d'une raison intrinsèque à celles-ci, les idées doivent alors trouver en dehors d'elles la

⁹³ Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, p. 1.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁵ « On voit le fond unique de l'empirisme : c'est parce que la nature humaine dans ses principes dépasse l'esprit que rien dans l'esprit n'est transcendantal » (*Ibid.*, p. 5).

source de leur union, d'où l'introduction des trois principes d'association que sont la ressemblance, la contiguïté et la causalité⁹⁶.

Toutefois, puisque ces principes ne s'en tiennent pas aux idées en tant que telles, et puisque ce sont même eux qui président à leur liaison, ils en viennent nécessairement à dépasser le contenu de ces mêmes idées, et le lieu de cet excès, de cette inférence, est l'imagination. En elle s'instaurent des habitudes, des croyances, qui correspondent à la répétition de conjonctions similaires, de sorte qu'à la suite de l'apparition d'une impression de sensation particulière et de son idée concomitante dans l'esprit s'éveille et se joint à elle l'idée qui lui est généralement corrélative dans une situation semblable. La vivacité d'un tel mouvement déterminé par l'habitude engendre alors la croyance en cette relation⁹⁷.

Selon Deleuze, ce processus qui règle les associations – et par le fait même la connaissance – est cependant miné de l'intérieur par l'imagination qui a une propension à établir indistinctement des relations entre toutes les idées. Bien qu'un recours à l'expérience, comme calcul des probabilités, puisse corriger ces inclinations illégitimes, Deleuze remarque que, chez Hume, certaines d'entre elles ne peuvent être l'objet d'un examen critique : c'est le cas de celles qui nous donnent les notions de Moi, de Monde et de Dieu⁹⁸. Comme en témoignent de telles « fictions », la connaissance, laissée aux seuls soins de l'imagination et des principes d'association, est, pour reprendre l'expression de Deleuze, un véritable « délire »⁹⁹.

C'est à ce point qu'est introduit dans le commentaire la théorie des passions de Hume. Les passions freinent l'imagination dans sa production « délirante » d'associations,

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁸ *Ibid.*, respectivement p. 15, p. 75 et p. 74.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 86.

puisqu'elles la déterminent à n'embrasser qu'un champ restreint du donné. Le contenu de l'esprit, c'est-à-dire les idées particulières qui s'y retrouvent, de même que les relations entre ces idées sont d'une part redevables des circonstances particulières qui les ont vus naître et des conjonctions constantes rencontrées et mises au jour par les principes d'association. Mais d'autre part, et c'est le plus important, ce qui est le motif de ces liaisons, ce qui détermine le sens de cette activité, c'est ce qui touche l'individu, c'est ce qui correspond à ses intérêts, à ses buts pratiques. Les principes de la passion – la sympathie et la partialité – ont donc pour effet de restreindre l'activité effrénée de l'imagination en l'attachant à des préoccupations qui sont en lien direct avec l'individu et le milieu qu'il habite. En d'autres mots, les passions empêchent l'imagination d'associer à son gré toutes les idées entre elles¹⁰⁰.

Par conséquent, puisque l'être humain est un être essentiellement pratique et préoccupé par ses intérêts, le problème qu'il soulève n'est pas d'ordre cognitif mais d'ordre moral. D'après Deleuze, il ne s'agit donc pas pour Hume de définir ce qu'est l'être humain mais de découvrir ce qu'il fait et comment il le fait. Les passions, dont la portée est par définition limitée, nécessitent alors le concours d'un autre principe qui permette d'étendre leur partialité. L'imagination, dont nous avons déjà remarqué la propension à constamment outrepasser son champ d'application légitime, constitue la réponse au problème moral de la partialité et des conflits d'intérêts. Ayant la capacité de produire de nouvelles relations fictives, elle devient alors le moteur premier de toutes les inventions et artifices, de toutes les institutions créées dans le but d'assurer la cohésion sociale. D'un côté, la vivacité des relations, cette vivacité qui est nécessaire pour engendrer la croyance et l'adhésion, est accentuée par les institutions qui soutiennent ces rapports fictifs, et de l'autre, les principes

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

d'association fournissent des règles permettant de donner une certaine forme aux passions réfléchies. Les principes d'association et ceux de la passion parviennent donc ensemble à constituer, par l'entremise de l'imagination, un sujet moral dont l'activité se traduit en une pratique sociale cohérente¹⁰¹.

Finalement, ce qui fascine Deleuze dans les réflexions de Hume, c'est toute la question de savoir comment la collection des idées dans l'esprit en vient à constituer un système, c'est-à-dire un sujet. Puisque ce dernier naît de l'effet combiné des principes de la passion et des principes d'association, Deleuze en conclut que, chez Hume et contrairement à Kant¹⁰², le sujet n'est pas constitutif de l'expérience et qu'au contraire, puisque c'est à l'intérieur d'elle qu'il voit le jour, il est foncièrement un sujet pratique, fruit d'une genèse, et en aucune manière un sujet universel.

À la suite de ce commentaire pour le moins iconoclaste dans le champ philosophique français de l'après-guerre, plusieurs publications ont été consacrées à l'interprétation qu'il propose de sa pensée¹⁰³. Or, ce qui marque surtout les commentateurs dans cet essai, c'est son emploi anachronique d'un vocabulaire kantien. En effet, dans *Empirisme et subjectivité*, en plus de la distinction précédemment soulignée entre le criticisme et l'empirisme, on retrouve des notions comme celles de « faculté »¹⁰⁴,

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁰² « Pour Kant, il faut donc renverser le problème, rapporter le donné au sujet [au lieu de regarder comment le sujet se constitue dans le donné] [...]. Ainsi chez Kant, les relations dépendent de la nature des choses en ce sens que, comme phénomènes, les choses supposent une synthèse dont la source est la même que celle des relations. C'est pourquoi le criticisme n'est pas un empirisme » (*Ibid.*, p. 125).

¹⁰³ Outre celles auxquelles il sera fait référence à l'instant, on peut aussi se reporter au livre de Jeffrey A. Bell (*Deleuze's Hume. Philosophy, Culture and the Scottish Enlightenment*), à l'article de Robyn Ferrell (« Rival Reading : Deleuze on Hume ») ou encore à l'introduction qu'offre Constantin Boundas à sa traduction d'*Empirisme et subjectivité*. Pour un résumé de ce dernier ouvrage, on peut se reporter au chapitre que Manola Antonioli lui a consacré dans son *Deleuze et l'histoire de la philosophie ; ou, de la philosophie comme science-fiction*, pp. 29-36.

¹⁰⁴ Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, p. 124.

d'« antinomie » et de « finalité »¹⁰⁵ ainsi que des formules comme le « schématisme de l'esprit » ou encore le « schématisme moral »¹⁰⁶.

Certains comme Peter S. Fosl dénoncent le fait qu'en introduisant le concept de finalité dans son interprétation, Deleuze en vient à reléguer le scepticisme bien connu de Hume à l'arrière-plan¹⁰⁷. D'autres comme Déborah Danowski tentent au contraire de réconcilier tant bien que mal l'emploi de cette terminologie kantienne avec le texte humien en soutenant que cette finalité, cet accord entre la Nature et les relations d'idées opérées dans l'esprit humain, sans être posée de manière *a priori*, ce qui serait en effet contraire au scepticisme de Hume, peut en revanche être pensée *a posteriori* comme « une sorte d'harmonie *post-établie* »¹⁰⁸.

Nonobstant ces réceptions plus ou moins favorables, tous les commentateurs reconnaissent que l'objectif de Deleuze n'est évidemment pas de corriger les travers induits par l'appropriation kantienne de l'héritage humien, tout comme il n'est pas d'offrir une simple introduction à cette philosophie empiriste. En fait, de manière unanime, on souligne qu'il poursuit une lutte plus active, au présent, à l'encontre de certaines tendances contemporaines de la pensée kantienne au point que, dans son article, Patricia De Martelaere admet que son hypothèse de départ était indéfendable et qu'il est même impossible que « l'on puisse encore parler d'une interprétation, à la rigueur kantienne, de *Hume* »¹⁰⁹.

En conséquence, il faut conclure qu'un quelconque retour à Hume n'a pas été réellement envisagé et pratiqué par Deleuze, ce qui nous ramène ainsi à l'autre

¹⁰⁵ *Ibid.*, respectivement p. 15 et p. 126.

¹⁰⁶ *Ibid.*, respectivement p. 144 et p. 148.

¹⁰⁷ Fosl, « Empiricism, Difference, and Common Life », p. 328.

¹⁰⁸ Danowski, « Deleuze avec Hume », dans Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, p. 194.

¹⁰⁹ De Martelaere, « Gilles Deleuze, interprète de Hume », p. 225.

« empiriste » de référence, soit Bergson, et contrairement à ce que l'on peut penser de prime abord, l'influence de ce dernier n'est pas seulement déduite indirectement, mais s'impose d'elle-même si on prend en considération que le détournement de la terminologie kantienne opéré par Deleuze est compatible avec ce que Bergson a fait lui-même. En effet, celui-ci a justement pourfendu directement et à de multiples occasions la pensée du philosophe allemand en montrant les « illusions » qu'engendrent les prises de position de Kant¹¹⁰.

1.2.1 – Deux tentatives de renouvellement de l'empirisme

Ce point de convergence entre Deleuze et Bergson autour de la critique du kantisme ne sera cependant pas l'objet premier de cette mise en perspective historique. Il faut se rappeler que le but de celle-ci n'est pas tant de considérer Deleuze comme un simple commentateur de Bergson qui a assimilé les prises de positions de ce dernier et expliqué conformément au texte les subtilités de sa pensée, mais bien d'en arriver à cerner la spécificité de la définition deleuzienne de l'expérience¹¹¹.

Du coup, pour ne pas procéder à une simple répétition en règle des griefs adressés à Kant et pour retrouver la charge polémique et le potentiel philosophique de sa référence à Bergson sur la question de l'expérience, il convient plutôt de mettre en scène une opposition entre deux courants contemporains qui précèdent l'arrivée de Deleuze en philosophie et qui revendiquent chacun à leur manière un renouvellement de l'empirisme, à

¹¹⁰ Voir par exemple : Bergson, « Introduction (Deuxième partie) » (1922), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 68-76. Le terme d'illusion est utilisé par Kant au sujet des « Paralogismes de la raison pure » dans la *Critique de la raison pure*, A-341 à A-405 pour la première édition et B-399 à B-432 pour la seconde.

¹¹¹ Pour se convaincre qu'il ne peut simplement en être ainsi, on n'a qu'à se rapporter au dernier chapitre de *Deleuze. Une passion de la pensée* (surtout pp. 220-239) où Pierre Montebello recoupe les influences complémentaires de Spinoza et Bergson dans la pensée d'un « apparaître *en soi* » qui ne soit pas réductible à l'idée que s'en forme un sujet, ce qui l'a amené à conclure qu'« il s'agit pour Deleuze de construire un Bergson plus bergsonien que Bergson » (p. 244).

savoir le bergsonisme qui se targue d'être un « empirisme vrai »¹¹² et la phénoménologie, d'inspiration kantienne, qui se veut pour sa part un empirisme « authentique »¹¹³.

Les rapports étroits d'opposition qu'entretient Gilles Deleuze avec le courant phénoménologique ont été longuement analysés par Alain Beaulieu dans sa thèse de doctorat intitulée *Deleuze et la phénoménologie*¹¹⁴. Je ne m'attarderai donc pas dans le cadre de cette étude sur les nombreux points de divergence qui séparent leurs réflexions, mais dans le but d'expliquer plus clairement sa position, je soulignerai en revanche tout ce que Deleuze doit à Bergson dans sa critique des principales thèses phénoménologiques, en particulier celles que Sartre formule à la suite de Husserl. Ces développements apporteront une perspective originale sur la question, car cette partie du travail a été laissée de côté par Alain Beaulieu, comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même explicitement quand il prend plutôt le parti d'établir un rapprochement avec Spinoza¹¹⁵.

Depuis quelques années, on étudie certes de plus en plus la place de Bergson dans le développement de la pensée de Deleuze, comme en fait foi par exemple *Deleuze. La passion de la pensée* de Pierre Montebello qui ne cesse de le rappeler et de le souligner¹¹⁶. Cependant, cette confrontation entre le bergsonisme et la phénoménologie n'a pas encore été abordée de front de façon approfondie même si Deleuze a lui-même fait ce rapprochement dans *Cinéma 1. L'image-mouvement*¹¹⁷. Ainsi, malgré l'honnêteté de l'aveu

¹¹² Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 196.

¹¹³ Husserl, *Philosophie première (1923-1924). Première partie. Histoire critique des idées*, p. 213 (*Hua*, VII, p. 148).

¹¹⁴ Publiée en 2004, elle a été rédigée sous la direction d'Alain Badiou et défendue en 2001 à l'Université de Paris 8 / Vincennes-Saint-Denis.

¹¹⁵ « Spinoza est pour Deleuze le philosophe qui annonce la plus efficace des critiques de la phénoménologie qui puisse être accomplie » (Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 253).

¹¹⁶ Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, voir par exemple pp. 12-13 où il souligne son apport décisif et p. 246 où il considère qu'avec Nietzsche et Spinoza, Bergson est l'une des influences primordiales de Deleuze.

¹¹⁷ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, pp. 83-84.

d'Alain Beaulieu qui fut le seul à traiter exhaustivement des rapports de la pensée de Deleuze avec la phénoménologie et au-delà des limites inhérentes à toute recherche, ce refus d'en découdre avec cet héritage n'est pas justifiable.

En effet, Alain Beaulieu minimise d'une part considérablement la place prédominante qu'occupe l'œuvre de Bergson dans le développement de la pensée de Deleuze, ce que dément pourtant l'attachement indéfectible qu'il a manifesté à ses idées tout au long de sa vie. Il n'a pas seulement fait publier, comme le souligne Alain Beaulieu¹¹⁸, un ouvrage sur le bergsonisme en 1966 et deux importants articles à son sujet dans les années 1950 (« Bergson, 1859-1941 » et « La conception de la différence chez Bergson »)¹¹⁹, mais : a) comme l'a découvert son biographe, il a été prêt à défendre la valeur de sa pensée dès ses années de formation, en particulier en 1947-48 lors de la préparation de l'agrégation où *Matière et mémoire* était au programme¹²⁰ ; b) il a colligé les principaux passages de son œuvre pour un recueil qu'il a fait paraître en 1957 (*Mémoire et vie*) ; c) en 1960, il a consacré à l'École normale supérieure de Saint-Cloud un cours sur le troisième chapitre de *L'évolution créatrice*¹²¹ ; d) il a eu abondamment recours à une terminologie bergsonienne (par exemple les notions d'actuel et de virtuel) et par une méthode qui lui est propre (dévoiler les « illusions » tout en ne les considérant pas comme des « erreurs ») dans sa thèse de doctorat (*Différence et répétition*)¹²² ; e) il a ponctué ses livres sur le cinéma des années 1980 de quatre importants « Commentaires de

¹¹⁸ Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 253.

¹¹⁹ Ceux-ci sont repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, respectivement pp. 28-42 et pp. 43-72.

¹²⁰ Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 123.

¹²¹ Deleuze, « Cours sur le chapitre III de *L'évolution créatrice* de Bergson » (1960), dans Worms, *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, pp. 166-188.

¹²² Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 269-276 en ce qui a trait à l'actuel et au virtuel ; p. 165 et pp. 193-198 en ce qui concerne les notions d'illusion et d'erreur.

Bergson »¹²³ ; et f) il donne le titre « L'actuel et le virtuel » à l'un des derniers textes écrits avant sa mort¹²⁴.

D'autre part, tel que mentionné tout juste auparavant, en faisant complètement l'impasse sur l'influence de Bergson, ce commentateur s'écarte volontairement d'une position de problème non seulement soutenue par « certains [commentateurs] »¹²⁵, mais aussi adoptée par Deleuze lui-même quand il considère que Bergson cherche comme la phénoménologie à « “revenir” aux choses mêmes »¹²⁶ ou encore quand il parle de la « crise historique de la psychologie »¹²⁷.

Ainsi, à y regarder de plus près, l'affirmation d'Alain Beaulieu semble simplement reprendre un lieu commun, soit la référence au « spiritualisme bergsonien »¹²⁸ qu'avait dénoncé vigoureusement Georges Politzer dans son pamphlet de 1929, *La fin d'une parade philosophique : le bergsonisme*. Or, bien que Régis Jolivet ait attesté le peu d'influence qu'exerce encore le bergsonisme en 1959¹²⁹, Deleuze a lui-même pourtant ardemment dénoncé cette mise au ban de Bergson en rappelant d'une part qu'il cherche à « dégager d'une philosophie conservatrice dans son ensemble certaines singularités qui ne le sont pas »¹³⁰ et d'autre part qu'il faut laisser de côté l'image que la postérité a conservée de Bergson en gardant toujours à l'esprit comment « au début, [il] a pu concentrer de haine

¹²³ On les retrouve dans *Cinéma 1. L'image-mouvement*, pp. 9-22 et pp. 83-103 ainsi que dans *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 62-91 et pp. 129-164.

¹²⁴ Deleuze, « L'actuel et le virtuel » (1995), publié en annexe dans Deleuze, Parnet, *Dialogues*, pp. 177-185.

¹²⁵ Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 253.

¹²⁶ Deleuze, « La conception de la différence chez Bergson » (1956), dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 43.

¹²⁷ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 83.

¹²⁸ Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 253.

¹²⁹ Jolivet, « Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre », dans Société française de philosophie, *Actes du X^e congrès des sociétés de philosophie de langue française. Congrès Bergson, Paris, 17-20 mai 1959*, pp. 171-175.

¹³⁰ Deleuze, « Gilles Deleuze parle de la philosophie » (1969), repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 200.

dans l'Université française, et comment il a servi de ralliement à toutes sortes de fous et de marginaux, mondains ou pas mondains. Et malgré lui ou pas, peu importe »¹³¹.

Du coup, loin de convaincre, la justification qu'apporte Alain Beaulieu pour écarter un détour par Bergson semble plutôt une invitation à replonger dans sa pensée dans le but ne pas se méprendre sur le statut de l'empirisme et le rôle de l'expérience dans la pratique philosophique deleuzienne et surtout pour ne pas répéter l'erreur qu'il a faite en utilisant une expression attribuée au bergsonisme, soit celle d'« empirisme supérieur », pour jumeler la contemplation plotinienne à la contraction d'habitudes humienne¹³².

Cette précision apportée, il est possible de revenir à une question plus fondamentale : qu'est-ce qui a bien pu pousser, à peu près à la même époque, à la fois Bergson et les phénoménologues à vouloir redéfinir l'empirisme en renouvelant de fond en comble la manière d'aborder philosophiquement l'expérience ?

1.2.2 – L'objet de toutes les critiques : le psychologisme

Au tournant du XX^e siècle, dans la foulée de la constitution en disciplines indépendantes des différentes sciences humaines, plusieurs penseurs en sont venus à proclamer la suprématie de la psychologie sur tous les autres domaines d'études. Ils ont alors réduit l'expérience du monde et de la conscience à des « objets » singuliers, les états

¹³¹ Deleuze, « Lettre à un critique sévère » (1973), reprise dans *Pourparlers (1972-1990)*, p. 15. En 1977, Deleuze ajoute qu'« il y a quelque chose d'inassimilable en lui, [...], et c'est moins le thème de la durée que la théorie et la pratique des devenirs de toute sorte et des multiplicités coexistantes » (Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 22).

¹³² Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 38. Ce qui a été développé en introduction permet d'offrir une explication hypothétique de ce jugement. En effet, peut-être Alain Beaulieu est-il ici une victime involontaire des préjugés fortement ancrés dans la tradition qui réduisent l'empirisme à une théorie de la connaissance voulant que toutes les idées proviennent d'une expérience sensorielle, ce qui l'aurait conduit à se méprendre sur le propre de l'empirisme deleuzien en accordant une trop grande importance à un passage de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (pp. 199-200) où Deleuze conceptualise la sensation à partir des hypothèses de Hume et Plotin.

de conscience. En réaction au radicalisme de cette démarche, le terme de « psychologisme » a été forgé par ses détracteurs afin de désigner péjorativement ce parti pris scientifique.

Cette remise en question polémique du primat de la psychologie sur les autres disciplines a par la suite été entretenue par les défenseurs d'une certaine tradition philosophique voulant strictement distinguer le domaine de la conscience libre de celui offert à une science possible, et ce, afin de préserver dogmatiquement les prérogatives du premier¹³³.

Cependant, le mouvement de dénonciation du psychologisme tous azimuts a aussi été marqué par un renouvellement profond du traitement de certaines problématiques philosophiques, ce dont témoignent entre autres le bergsonisme et la phénoménologie.

À bien des égards, ces deux courants de pensée semblent aborder la question du psychologisme d'un même point de vue. En effet, loin de condamner de manière *a priori* l'entreprise scientifique en général, ils en viennent tous deux à la relativiser quand ils découvrent qu'elle ne peut rendre compte de la totalité de l'expérience, à commencer par la vie de la conscience dans sa réalité concrète. Ce n'est donc qu'à la suite de cette résistance de certains pans de l'expérience à toute analyse psychologique qu'ils remettent en cause certaines des prétentions indues de cette science.

Par contre, les conclusions auxquelles ils parviennent divergent profondément. Au-delà d'une simple reconnaissance de leurs thématiques communes, je vais, dans cette section, creuser leur réflexion respective jusqu'à ce point de rupture où la phénoménologie apparaît comme une forme renouvelée d'humanisme et le bergsonisme, au contraire,

¹³³ C'est le cas par exemple de l'héritage kantien assumé par Émile Boutroux (Capeillières, « Généalogie d'un néokantisme français : à propos d'Émile Boutroux », p. 435).

comme un appel à « dépasser la condition humaine »¹³⁴ afin de rendre compte philosophiquement de l'expérience réelle sans la travestir, ce qui est bien ce que recherche Deleuze quand il s'intéresse à elle dans sa pratique.

1.2.3 – Le bergsonisme

D'après Bergson, le principal tort de la psychologie traditionnelle, c'est une certaine position de problème qui fait de la conscience une chose dont on prétend pouvoir reconstituer artificiellement l'unité vivante à partir des états internes discontinus observés expérimentalement (les « faits psychologiques »¹³⁵). À partir de cette définition de son objet et de sa méthode d'investigation, la psychologie traditionnelle s'est par la suite développée en deux tendances irréconciliables et, selon Bergson, tout aussi insatisfaisantes l'une que l'autre.

En effet, conformément à la distinction mise en lumière précédemment, selon que l'on met l'accent sur l'unité de la conscience ou sur les éléments qui la composent, on adopte un point de vue rationaliste ou empiriste (c'est-à-dire « associationiste »¹³⁶). Dans les deux cas cependant, la solution est « artificielle » et trahit la réalité concrète¹³⁷, car on ne peut expliquer comment il est possible de reconstituer la vie spécifique de la conscience (« un moi qui dure ») à partir de ce qui n'a aucune durée, substrat permanent d'une part,

¹³⁴ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 218. Une formulation semblable, presque mot pour mot, se trouve aussi dans : « Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes » (1922), dans *La pensée et le mouvant*, p. 51. Enfin, signe que la tendance ne s'est jamais trouvée démentie tout au long de son œuvre, cet appel est réitéré dans les pages finales du dernier livre de Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, pp. 332-338.

¹³⁵ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 190.

¹³⁶ Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1922), dans *La pensée et le mouvant*, p. 4.

¹³⁷ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 3.

série d'états de conscience d'autre part¹³⁸. Ainsi, le rationalisme souhaite l'inclusion de toutes les déterminations de la conscience – passées, présentes et futures – dans un « moi » fantoche, alors que l'empirisme tend plutôt vers l'anéantissement progressif du « moi » dans une analyse toujours plus poussée de ses éléments¹³⁹.

En étudiant les implications philosophiques de cette querelle que se livrent les partisans de ces deux conceptions du psychique, Bergson ne se contente pas de dénoncer la stérilité du débat et d'affirmer dogmatiquement que la conscience est durée : ce qu'il met au jour, c'est la fausse alternative de cette position de problème.

Ainsi, même si leurs conclusions s'opposent radicalement, Bergson remarque que, dans les deux cas, il est reconnu comme un fait avéré que les états de conscience sont les seules données dont on puisse possiblement avoir l'expérience. Mais pour pouvoir parler de tels états de conscience simples, il faudrait être dans un éternel présent, c'est-à-dire vivre d'une manière telle que chaque instant soit sans lien avec ceux qui le précèdent et le suivent. Or, ce qui a rendu possible qu'un tel état présent apparaisse à la conscience comme étant différent de celui qui vient de passer, c'est le fait qu'il contient ce qui est *et* ce qui l'a précédé. Sans cette imbrication qui fait que ce qui est vécu maintenant enveloppe ce qui est survenu tout juste auparavant, il ne pourrait y avoir de distinction entre deux moments consécutifs et notre conscience ne se constituerait jamais, puisqu'elle ne se différencierait pas d'un instant à l'autre, ce qui serait à proprement parler de l'inconscience. C'est ainsi que, pour Bergson, « conscience signifie mémoire »¹⁴⁰.

Il s'ensuit donc que si la conscience se caractérise par le passage, c'est-à-dire par une suite ininterrompue d'« états » qui s'enchevêtrent, on ne peut la définir simplement

¹³⁸ Bergson, « La perception du changement » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 165-166.

¹³⁹ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 195-196.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 183.

comme le réceptacle qui les accueille ni la réduire à ces états isolés et sans lien les uns avec les autres sans sombrer du coup dans des difficultés insolubles qui tiennent à la manière même dont on a posé le problème.

Par exemple, si la conscience n'est pas étudiée sous l'angle de la durée, on ne peut expliquer « ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup »¹⁴¹, c'est-à-dire qu'on ne peut rendre compte de l'ordre spécifique de ce défilement d'états de conscience. Au contraire, si la conscience est essentiellement durée, devenir, alors cela signifie que les antécédents d'un état de conscience le déterminent dans sa singularité et que ces antécédents ne peuvent être différents sans que l'état le soit nécessairement lui aussi.

C'est à l'occasion de son premier ouvrage portant sur le problème de la liberté, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* publié en 1889, que Bergson expose sa conception de la temporalité en constatant que l'impasse de la querelle sans fin entre les partisans du libre arbitre et ceux du déterminisme est essentiellement due au fait que non seulement la durée n'est pas prise en compte dans sa spécificité propre, mais qu'elle est rabattue sur l'étendue. Le problème se manifeste dans toute son acuité dans le fait que les deux camps en présence sont incapables de rendre compte du moment précis où il y a eu un choix et où une liberté s'est exercée.

Du côté du déterminisme, les états de conscience sont considérés comme des faits isolés les uns des autres et c'est ainsi, en tant que « données » indépendantes, qu'ils sont étudiés en vue d'extraire des relations récurrentes entre certains termes permettant, une fois traduites sous forme de loi, de prévoir le cours subséquent des événements. Il est alors évident que l'étude de ces faits ne prend pas en compte leur tendance, leur direction, c'est-

¹⁴¹ Bergson, « Le possible et le réel » (1930), dans *La pensée et le mouvant*, p. 102.

à-dire leurs antécédents singuliers qui est la marque de leur devenir¹⁴², puisqu'elle suppose qu'un même état, une même cause, puisse se répéter à l'identique, peu importe ce qui a pu arriver entre la première et la seconde occurrence de celle-ci¹⁴³. Étant dite nécessairement suivie d'un certain effet, c'est tout comme si la cause était coupée de sa propre manifestation et contenait nécessairement en elle le déploiement de certaines implications comme des attributs déductibles analytiquement de sa propre définition. Cette prise de position a clairement pour conséquence une oblitération de la réalité du temps et une spatialisation de l'expérience dans un milieu homogène, à la fois commun à la cause et l'effet, d'où l'idée qu'un point de départ étant donné, on peut à partir de lui tracer logiquement la figure complète du mouvement¹⁴⁴.

Il en est de même du côté du libre arbitre, bien que cette fois le problème soit posé du point de vue inverse : si le choix n'est pas déterminé de manière nécessaire par ses antécédents, comment se représenter notre liberté autrement qu'en imaginant qu'à partir d'un certain point du mouvement un autre développement aurait tout aussi bien été possible¹⁴⁵ ? N'est-ce donc pas encore une fois faire fi de la durée et spatialiser le mouvement en déterminant exactement le moment où le choix s'est fait entre deux directions également probables, comme si cet instant n'était en rien différent de ceux qui l'ont précédé ? Et n'est-ce pas aussi travestir la notion même de choix en considérant qu'il aurait pu être fait n'importe quand, ce qui rend sa manifestation concrète inexplicable ?

Par conséquent, dans les deux cas, le choix est étudié une fois qu'il a été réalisé : soit on le considère comme ayant été prévisible, soit comme étant un choix indifférent entre

¹⁴² Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 74-75.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 156-157.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

divers possibles¹⁴⁶. Dès lors est occulté le processus dynamique de la délibération qui rend compte du moment où le choix s'est effectivement effectué¹⁴⁷. Or, il faut bien que quelque chose ait changé pour nous résoudre à agir. C'est en posant le problème de cette manière que le changement se révèle substantiel¹⁴⁸.

Si la question de la liberté a trait à des choix et donc aux moments où ces choix sont assumés, il faut les étudier d'après le mouvement qui les a engendrés, c'est-à-dire d'après la durée qui seule peut expliquer leur genèse réelle. Si un mouvement se définissait par l'espace parcouru, celui-ci ne pourrait jamais être réellement franchi puisqu'un intervalle peut toujours être indéfiniment divisé¹⁴⁹. Au contraire, si le mouvement se définit par le passage continu et ininterrompu d'un point à un autre, il se caractérisera par sa durée et n'aura de réalité que pour une conscience qui le parcourt¹⁵⁰, car comme on l'a déjà souligné auparavant, sans conscience qui perdure dans le temps, c'est tout comme si on était prisonnier d'un éternel présent et, du coup, on ne peut même pas parler d'intervalle entre deux instants ni conséquemment du processus qui a amené le choix à s'imposer.

En constatant que la psychologie expérimentale ne peut que dénaturer la conscience en l'analysant et poser de manière inadéquate (parce qu'insoluble) la question de la liberté, Bergson est non seulement amené à affirmer la réalité de la durée, mais aussi à conclure que nous en avons une connaissance intuitive immédiate qui précède celle que nous avons

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

¹⁴⁸ Comme il le rappelle à propos du temps dans une œuvre ultérieure, « du moment qu'il ne fait rien, il n'est rien » (Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 39).

¹⁴⁹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 84. C'est l'une des formes du paradoxe de Zénon, qui est aussi analysée dans *La pensée et le mouvant*, « La perception du changement » (1911), pp. 160-161. Envisagé d'une autre façon, ce paradoxe est présenté dans *L'évolution créatrice*, pp. 308-313, où il est associé au mécanisme du cinématographe. On retrouvera cette comparaison dans un autre texte de *La pensée et le mouvant*, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), pp. 8-10.

¹⁵⁰ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 82-83.

des choses matérielles. En effet, puisqu'il est impossible de penser le continu à partir du discontinu et que pourtant l'expérience nous révèle que le devenir est bel et bien réel, il s'ensuit que les faits de conscience ne peuvent être que le résultat d'une illusion rétrospective, c'est-à-dire un produit dérivé, second, d'une réflexion de l'intelligence qui soustrait la durée du passage d'un état à un autre¹⁵¹.

La spatialisation de l'expérience n'est donc qu'une face du moi, qu'une tendance qui se développe et se prolonge dans l'usage de la parole et dans la vie en société qui nécessitent respectivement le recours à des mots comme unités distinctes les unes des autres et des processus d'homogénéisation qui, pour les bienfaits de la communication, produisent des constantes impersonnelles, « objectives », délestées des mouvements à chaque fois différents qui ont vu les états de conscience hétérogènes ainsi rassemblés prendre forme¹⁵².

En somme, la dénégation de la réalité de la durée à la fois dans le rationalisme et l'empirisme ne leur permet pas de reconstituer le mouvement, alors qu'au contraire, en opposant l'intuition du moi concret et la saisie par l'intelligence du moi superficiel, Bergson peut expliquer la genèse du déterminisme et du libre arbitre : nous sommes dits déterminés quand nous projetons nos actions dans l'espace et libres quand nous les pensons à partir de leur durée. Pour la même raison, il peut aussi mettre au jour toute la stérilité d'un débat qui ne fait appel qu'à l'une des deux faces du moi, l'intelligence, qui se retrouve alors déchirée entre deux directions possibles mais irréconciliables : soit elle s'attarde sur l'unité

¹⁵¹ Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 7-8. Ici, l'injonction scientifique souvent invoquée de s'en tenir aux « faits » ne tient pas, car pour parler de « faits », il faut déjà présupposer ce qu'on est censé démontrer, soit leur discontinuité, ce qui nous entraîne dans un cercle vicieux (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 52).

¹⁵² *Ibid.*, pp. 103-104.

de la personnalité (le moi qui ne change pas dans le temps) ou sur la multiplicité des traits caractéristiques de ce moi (les états de conscience qui se succèdent)¹⁵³.

C'est ainsi finalement parce que l'intuition de la durée permet de rendre compte du rationalisme et de l'empirisme (et non l'inverse), que Bergson affirme, malgré les apparences, qu'elle est la véritable donnée immédiate de la conscience. Ce faisant, il met au jour les prétentions indues du psychologisme en proposant une voie, une méthode : l'intuition¹⁵⁴. Celle-ci, en court-circuitant la réduction de toute expérience à des états de conscience, est en fait une revalorisation de cette dernière qui permet de renouer directement avec les choses, c'est-à-dire avec leur durée constitutive.

1.2.4 – La phénoménologie husserlienne

Cette mise en lumière des limites de l'analyse psychologique n'est pas le propre du bergsonisme. Récurrente à cette époque, elle a aussi été menée par les phénoménologues. Même si certaines thématiques leur sont parfois communes (comme par exemple la dénonciation de la spatialisation de la conscience¹⁵⁵), on constate à y regarder de plus près que les motifs qui ont amenés les phénoménologues à s'intéresser à ces questions diffèrent grandement des préoccupations philosophiques de Bergson.

Dans le premier tome des *Recherches logiques* publié en 1900 et intitulé *Prolégomènes à la logique pure*, Husserl s'en prend au subjectivisme, qui fait dériver les lois logiques d'expériences psychologiques particulières, et ce, afin de faire valoir les prétentions de la connaissance objective pure.

¹⁵³ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 197-198.

¹⁵⁴ Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, p. 30.

¹⁵⁵ Husserl, *Philosophie première I – Histoire critique des idées*, p. 142 (*Hua*, VII, p. 100).

Au départ, le problème semble être celui du statut épistémologique de la généralisation. Husserl remet alors en cause une certaine conception empiriste de l'abstraction formulée pour la première fois par Locke dans son *Essay concerning Human Understanding* de 1690 :

The use of Words then being to stand as outward Marks of our internal Ideas, and those *Ideas* being taken from particular things, if every particular *Idea* that we take in, should have a distinct Name, Names must be endless. To prevent this, the Mind makes the particular *Ideas*, received from particular Objects, to become general ; which is done by considering them as they are in the Mind such Appearances, separate from all other Existences, and the circumstances of real Existence, as Time, Place, or any other concomitant *Ideas*. This is called *ABSTRACTION*, whereby *Ideas* taken from particular Beings, become general Representatives of all of the same kind ; and their Names general Names, applicable to whatever exists conformable to such abstract *Ideas*¹⁵⁶.

Ainsi, comme cela a déjà été sommairement résumé en introduction, pour Locke, l'abstraction est l'opération par laquelle nous élaguons d'une idée tout ce qui a trait à sa particularité, soit les circonstances spatio-temporelles accompagnant son surgissement dans l'esprit. L'abstraction est ainsi le processus par lequel nous en venons à constituer nos connaissances générales à partir d'expériences et de faits différents les uns des autres. Or, ces généralisations, relevant de l'induction, ne sont et ne seront jamais que probables¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II.XI.9. Il peut être pertinent de noter ici que la nature de ces idées générales a fait l'objet d'un débat au sein même de ceux que l'on nomme les empiristes classiques. Ainsi, à la suite de Locke, Berkeley a affirmé que « I do not deny absolutely there are general ideas, but only that there are any *abstract general ideas* » (Berkeley, *Principles of Human Knowledge*, dans *Principles of Human Knowledge / Three Dialogues*, introduction, paragraphe 12 (dorénavant cité I.12)). Cependant, cela n'est pas un enjeu pour ce qui est ici en question, à savoir le statut des lois logiques, car malgré ce différend, les deux empiristes s'entendent sur le fait qu'une idée générale est toujours en définitive en lien avec des expériences particulières : « Now if we will annex a meaning to our words, and speak only of what we can conceive, I believe we shall acknowledge, that an idea, which considered in itself is particular, becomes general by being made to represent or stand for all other particular ideas of the same sort » (*Ibid.*, I.12). C'est d'ailleurs ce que va aussi reconnaître quelques années plus tard Hume, et ce, même s'il a donné raison à Berkeley au détriment de Locke sur ce point : « If ideas be particular in their nature, and at the same time finite in their number, 'tis only by custom they become general in their representation, and contain an infinite number of other ideas under them » (Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1.1.7.16 et 1.1.7.1 pour la référence à Berkeley).

¹⁵⁷ Husserl, *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure*, §21, p. 67.

La logique est au cœur de ce débat sur le statut de nos connaissances générales, car elle a, par définition, une valeur absolue, étant la forme commune à toutes les sciences *en tant que sciences*¹⁵⁸, par opposition à la science en tant que fait historiquement ou culturellement délimité et déterminé¹⁵⁹. En d'autres termes, comme la logique traite de la « proposition » en général, du « sujet » en général, du « prédicat » en général, etc., puisqu'elle étudie en somme les « *constituants essentiels de toute science en tant qu'unité objective théorique* »¹⁶⁰, elle est la condition de possibilité de toute théorie et sa valeur ne peut être relativisée sans que la science ne sombre du coup dans un scepticisme qui remette en cause le moindre de ses énoncés *en tant qu'énoncé*¹⁶¹.

Certes, l'empirisme ne nie pas la valeur ou l'existence de lois logiques. Il se propose même d'en rendre compte, comme c'est le cas du principe de contradiction qui est dit résulter du fait que deux états mentaux (croyance et non-croyance) s'excluent mutuellement¹⁶². Cependant, cela n'explique pas pourquoi il doit en être ainsi pour toute proposition qui est supposée faire sens. Comme Husserl le note lui-même dans sa préface de la première édition des *Recherches logiques*, ce qui est en jeu par-delà le problème de la généralisation, c'est toute la question du passage des enchaînements de pensées à l'unité logique des contenus de pensée organisés suivant une loi¹⁶³.

Jusqu'à Husserl, le débat sur le statut épistémologique de la logique distingue deux camps. Selon certains, il y a une primauté de la psychologie sur toutes les autres sciences, même la logique, car toute connaissance est un produit de la psyché humaine. De leur côté,

¹⁵⁸ *Ibid.*, §66, p. 263.

¹⁵⁹ *Ibid.*, §11, p. 26.

¹⁶⁰ *Ibid.*, §42, p. 173.

¹⁶¹ *Ibid.*, §32 « Les conditions idéales de la possibilité d'une théorie en général. Le concept strict de scepticisme », pp. 119-122.

¹⁶² *Ibid.*, §25, p. 85.

¹⁶³ *Ibid.*, p. VIII-IX.

les pourfendeurs du psychologisme, s'appuyant en cela sur la distinction introduite par Kant, différencient le fait du droit : la psychologie étudie ce qui est et la logique, la pensée telle qu'elle doit être exercée. Selon eux, la logique « n'est pas une physique, mais une éthique de la pensée »¹⁶⁴, ce à quoi les tenants de l'empirisme rétorquent qu'il faut d'abord connaître les lois naturelles du psychisme avant de pouvoir réaliser l'idéal prescrit par les lois logiques. Mais n'y a-t-il pas un cercle vicieux dans le fait que l'énonciation des lois naturelles présuppose les lois logiques qu'elle est censée fonder ?

Husserl oppose aux deux camps l'idée qu'on peut raisonner logiquement sans pour autant commencer par exposer explicitement la logique sous-jacente à l'argumentation : on évite ainsi le cercle vicieux. Cependant, pour ce faire, il ne faut pas confondre les lois logiques avec les jugements qui nous les font connaître. Husserl conserve donc la distinction kantienne entre le fait (les « lois réelles ») et le droit (les « lois idéales »)¹⁶⁵, mais il la déplace : les lois logiques valent seulement pour les propositions, ce qui veut dire qu'elles ne déterminent pas de manière causale nos processus mentaux¹⁶⁶. Husserl peut donc avec raison associer Kant au psychologisme en tant que ce dernier développe une doctrine de la faculté de connaître¹⁶⁷.

Ainsi, selon Husserl, la subjectivité psychologique ne s'oppose pas à l'objectivité logique : certes, tout un chacun peut exprimer ses idées forgées à l'occasion d'expériences et de réflexions personnelles, mais puisqu'une affirmation est une prétention à la vérité, il serait inutile et absurde qu'une vérité ne vaille que pour une seule personne¹⁶⁸. Autrement dit, si une proposition ne respecte pas les lois logiques, alors elle ne fait pas sens, c'est-à-

¹⁶⁴ *Ibid.*, §19, p. 61.

¹⁶⁵ *Ibid.*, §24, p. 83.

¹⁶⁶ *Ibid.*, §22, pp. 71-72.

¹⁶⁷ *Ibid.*, §28, p. 101.

¹⁶⁸ *Ibid.*, §35, p. 125.

dire qu'elle est tout simplement incompréhensible et incommunicable puisqu'elle ne veut rien dire : la vérité et l'erreur sont donc des termes qui s'appliquent à un jugement indépendamment de la subjectivité connaissante qui l'énonce¹⁶⁹.

En bout de ligne, si la logique ne peut être psychologiquement étudiée comme une science des faits, alors une science de la logique pure est nécessaire¹⁷⁰. Étant implicite à toute science, la théorie de la connaissance précède *en droit* toutes les autres sciences, bien que sa formulation comme science ne doive pas nécessairement précéder *en fait* celles-ci.

Ce n'est qu'une fois critiquée la théorie réduisant toute connaissance aux actes du sujet connaissant que Husserl peut aménager une place à la véritable subjectivité – transcendante, constituante – sous l'objectivité.

C'est dans cette optique que, quelques années après les *Recherches logiques*, Husserl va faire du psychologisme un naturalisme. Dans *La philosophie comme science rigoureuse*, le manifeste de 1911 qui marque son retour sur l'avant-scène de la vie intellectuelle européenne, Husserl affirme que le naturalisme se caractérise d'une part par une réification de la conscience¹⁷¹ et, d'autre part, par une « transformation des idéaux en faits de nature »¹⁷². Ce dernier aspect a déjà été traité dans les *Recherches logiques* lorsqu'il a été question du statut objectif des lois logiques et de leur « idéalité super-empirique »¹⁷³. Le premier thème révèle cependant les nouvelles préoccupations de Husserl.

Dans *La philosophie comme science rigoureuse*, Husserl s'en prend vigoureusement aux tenants de la « psychologie expérimentale » qui prétendent étudier les phénomènes

¹⁶⁹ *Ibid.*, §40, p. 163.

¹⁷⁰ *Ibid.*, §42, pp. 173-174.

¹⁷¹ Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, p. 41 (*Hua*, XXV, p. 26).

¹⁷² *Ibid.*, p. 23 (*Hua*, XXV, p. 12).

¹⁷³ Husserl, *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure*, §39, p. 138.

psychiques comme la science le fait avec les objets du monde extérieur¹⁷⁴. Or, un phénomène *en tant que* phénomène, c'est-à-dire en tant qu'il est un vécu de conscience, n'est pas une substance ni un « objet » ayant une existence localisable selon des coordonnées spatio-temporelles, ainsi offert à la vue de tous et passible d'une éventuelle « validation intersubjective »¹⁷⁵.

Ce que Husserl fait simplement remarquer, c'est que la conscience est toujours conscience *de* quelque chose¹⁷⁶. Par conséquent, tout état de conscience n'est pas *dans* la conscience, mais se caractérise plutôt par la visée intentionnelle d'un « objet » au sens large, celui-ci pouvant être tout autant une chose sensible qu'un théorème mathématique. En tant que la visée d'un objet perçu est spécifique et se distingue d'autres visées (d'un objet imaginé, idéalisé, remémoré, etc.), elle se définit par une certaine structure caractéristique, par une essence passible d'une connaissance *a priori*. Régulant les modalités de l'apparaître, celle-ci est le garant de l'intelligibilité du phénomène tout en n'apparaissant pas à la conscience comme un phénomène.

Ayant pour tâche de décrire les multiples structures possibles de la conscience intentionnelle qui échappent par leur nature même à l'observation empirique des « faits », la phénoménologie est nécessairement présupposée par la psychologie, puisqu'elle est la science des essences rendant compte du sens des concepts maniés lors de l'analyse psychologique des vécus de conscience (imagination, volonté, émotion, perception, etc.)¹⁷⁷.

Avancée avec force dans *La philosophie comme science rigoureuse*, cette thèse sera développée en 1913 dans son second ouvrage majeur, les *Idées directrices pour une*

¹⁷⁴ Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, p. 30 (*Hua*, XXV, p. 17).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 47 (*Hua*, XXV, p. 32).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 29 (*Hua*, XXV, p. 16).

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 48-50 (*Hua*, XXV, pp. 32-33).

phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Comme dans le cas des *Recherches logiques* où Husserl met au jour les insuffisances de l'explication psychologique des lois logiques, ce sont les difficultés épistémologiques soulevées par l'approche naturaliste, réifiante de la conscience, qui en appellent à une conversion du regard et à une nouvelle approche philosophique.

La réduction phénoménologique est la méthode d'investigation développée par Husserl pour contrer le naturalisme. Circonscrit d'une manière plus précise que dans *La philosophie comme science rigoureuse*, ce dernier est maintenant défini comme une extrapolation métaphysique de l'attitude naturelle qui pose le monde comme étant « réel »¹⁷⁸ et occulte le fait que le sujet et l'objet ne peuvent être pensés l'un sans l'autre : le monde étant toujours un monde *pour* une conscience¹⁷⁹. Comme toujours, pour la phénoménologie, le contenu de l'expérience ne doit pas être conçu abstraitement du processus qui le fait connaître. Cependant, par la réduction phénoménologique, la position d'existence des objets est mise entre parenthèses afin que se dévoile la façon dont ils nous sont donnés.

Malgré cette mise à distance, il ne faut pas en conclure pour autant, comme cela a déjà été noté précédemment, que le monde se réduise de ce fait à des contenus de conscience. D'une part, si la conscience et le monde étaient complètement hétérogènes l'un à l'autre, on ne pourrait pas expliquer que la conscience soit conscience d'un monde¹⁸⁰. C'est l'argument du troisième homme : si le monde était quelque chose que la conscience aurait pour tâche de représenter adéquatement, la valeur de vérité de cette représentation serait impossible à déterminer puisque seule la conscience pourrait prendre la mesure de

¹⁷⁸ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §30, p. 95.

¹⁷⁹ *Ibid.*, §27, pp. 87-88.

¹⁸⁰ *Ibid.*, §39, p. 125.

cette adéquation, c'est-à-dire qu'il faudrait présupposer que l'esprit qui connaît se situe à l'extérieur de la conscience, et ce, afin qu'il lui soit possible de comparer les contenus de conscience et les objets qu'ils sont censés représenter, ce qui est évidemment une hypothèse absurde qui prête le flanc à une possible régression à l'infini¹⁸¹. D'autre part, comme le remarque Lévinas dans son commentaire, si nous n'avions droit qu'à des contenus de conscience, l'image que nous aurions de la chose devrait elle-même être connue, ce qui ne pourrait être fait qu'à partir d'une autre image qui la reproduirait, et ce, à l'infini¹⁸².

En fait, face aux problèmes insolubles qui se présentent à elle, la psychologie intentionnelle – qui distingue l'être du monde et celui de la conscience pour les placer l'un en face de l'autre – doit être prolongée jusqu'au point où elle devient véritablement une phénoménologie transcendantale qui rend compte de cette « objectivité *pour* la subjectivité »¹⁸³, de cette constitution de la transcendance au sein de l'immanence des vécus de conscience. Même si elle commence par mettre le monde hors circuit, la réduction phénoménologique n'a donc en fait pas d'autre but que de le mettre en présence du sujet.

Le naturalisme – et par le fait même le psychologisme – se trouve ici une nouvelle fois renversé. Si on adopte le point de vue phénoménologique, les données internes ne sont pas des « data de sensations »¹⁸⁴ à partir desquelles la conscience pourrait reconstituer le monde. Cela implique donc que celui-ci soit donné comme tel de manière immédiate, ce que dément à première vue l'expérience qui semble ne nous donner au départ que des

¹⁸¹ *Ibid.*, §90, pp. 312-313.

¹⁸² Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, p. 71.

¹⁸³ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §80, p. 271.

¹⁸⁴ *Ibid.*, §41, p. 134.

fragments des choses et de nous-mêmes. C'est cela le retour « aux choses mêmes » promu par la réduction phénoménologique.

Du coup, la perception – externe et interne – qui se voulait naïvement dans le naturalisme une emprise directe sur les choses et sur soi se révèle en fait elle-même transcendante : un « objet » de conscience est toujours déjà une unité intentionnelle qui se dévoile et apparaît « “dans” un divers ininterrompu d'esquisses »¹⁸⁵. Ces dernières ne sont rien d'autre qu'une série potentielle d'expériences futures qui les corroborent ou les infirmeront : elles sont ce que laisse présager un objet à un certain moment d'après la manière dont il s'est jusqu'à maintenant offert à la conscience.

Il en découle que l'être en-soi de la chose, sa transcendance, correspond à la structure eidétique (c'est-à-dire d'essence) de cette chose qui, en offrant un cadre aux esquisses, permet l'enchaînement des expériences qui en viennent progressivement à la faire connaître : « *quoi que les choses soient [...], elles sont telles en tant que choses de l'expérience. C'est elle seule qui leur prescrit leur sens* »¹⁸⁶. Ainsi, le monde n'est appréhendé qu'eu égard à cet horizon eidétique qui prescrit (et ne voue pas à l'arbitraire) des expériences possibles à partir d'une expérience actuelle, ce qui est une autre manière d'affirmer que le « monde » n'est pas dérivé des données de l'expérience mais corrélatif à elles d'une manière indissociable¹⁸⁷.

C'est dans la foulée de sa critique des prétentions indues du naturalisme que Husserl développe sa théorie d'un système autorégulateur de l'expérience où l'évidence fonde la vérité sans être pour autant à tout coup et immédiatement « la » vérité : l'horizon esquissé par l'expérience d'un « objet » implique certaines attentes qui vont être comblées ou déçues

¹⁸⁵ *Ibid.*, §41, p. 132.

¹⁸⁶ *Ibid.*, §47, p. 156.

¹⁸⁷ *Ibid.*, §47, p. 158.

et renouvelées par de nouvelles expériences, concordantes ou discordantes mais à coup sûr déterminées d'une certaine façon.

De cette manière, la conscience constitue bien l'« objet », mais puisque je ne suis pas maître de décider comment il va au final m'apparaître, je peux affirmer que je vise la chose même et que celle-ci se présente « *en tant que telle* »¹⁸⁸. L'ego transcendantal introduit par Husserl dans les *Idées directrices* n'est alors rien de plus que le corrélat du « monde », c'est-à-dire le centre de référence du flux de conscience qui constitue par son activité synthétique continue, par ses rétentions et ses protentions (ses attentes), « un » monde dans l'unité immanente de l'expérience¹⁸⁹.

Ce qui précède n'est pas sans conséquences philosophiques importantes. En premier lieu, si tout acte de la conscience est empreint de transcendance, on ne peut plus distinguer, comme le fait d'après Husserl l'empirisme classique, ce qui est donné de manière directe (les données particulières) et ce qui l'est de manière indirecte, réfléchi (les généralités). L'essence saisie intuitivement n'est donc pas une généralisation, puisqu'elle n'est pas abstraite d'expériences ou de faits particuliers. Comme le note fort justement à ce propos Emmanuel Lévinas, l'idée que nous nous formons de l'essence d'une loi mathématique n'est pas une idéalisation – qui ne conserve du cas concret que les composantes qu'il partage avec d'autres (comme ses coordonnées géométriques) – mais une idéation – certes

¹⁸⁸ Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 53 (*Hua*, I, p. 51). L'évidence, comme appréhension intuitive et directe des essences, était déjà un thème présent dans les *Recherches logiques* où elle avait pour fonction de contrer les arguments psychologisant voués au cercle vicieux ou à la régression à l'infini (Husserl, *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure*, « Appendice aux deux derniers paragraphes [§§25-26]. De quelques vices de principe de l'empirisme », pp. 91-93).

¹⁸⁹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §§80-82, pp. 269-279. Voir aussi : Husserl, *Méditations cartésiennes*, pp. 84-91 (*Hua*, I, pp. 77-83).

formée à partir d'une expérience particulière, mais susceptible d'être modulée par ce qu'appréhendera ultérieurement la conscience¹⁹⁰.

Deuxièmement, étant constitutive de l'apparaître, l'essence est évidemment passible d'une « intuition donatrice originaire »¹⁹¹ qui la révèle telle qu'elle est en réalité, ce qui veut dire que la réflexion qui la met au jour ne double pas la réalité d'un concept, mais ne fait que dévoiler ce qui est implicite dans une expérience¹⁹². C'est ce qui fait dire à Husserl en 1929 dans l'une des conférences données en France et réunies sous le titre de *Méditations cartésiennes* que le point de départ de la phénoménologie est « l'expérience pure et, pour ainsi dire, encore muette dont il s'agit d'abord d'exprimer de manière pure le sens spécifique »¹⁹³.

Il est cependant important de noter ici que, contrairement à la connaissance toujours perfectible de l'essence appréhendée d'un quelconque « objet » externe, l'intuition interne qui nous met en présence de notre propre conscience est nécessairement adéquate. Comme le souligne Lévinas, « elle seule a son objet d'un seul coup devant elle »¹⁹⁴. En effet, une fois qu'elle a été intuitionnée, la conscience ne pourra jamais ultérieurement se révéler être un mirage, car toute expérience d'« objet » – concordante ou discordante – en dépend. Du coup, puisque notre conscience est intentionnelle et constitutive, elle est connue directement telle qu'elle est, ne se dévoilant pas comme un quelconque « objet », à savoir d'après un horizon d'expériences futures à actualiser dont les potentialités constamment renouvelées (et par le fait même infinies) relativisent toujours d'une certaine manière son existence et la connaissance que nous en prenons.

¹⁹⁰ Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, pp. 169-174.

¹⁹¹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §24, p. 78.

¹⁹² Bien entendu, comme c'était le cas avec les lois logiques, la prise de conscience d'une essence résulte d'un processus psychique, mais cela ne veut pas dire que l'essence en tant que telle en dépende.

¹⁹³ Husserl, *Méditations cartésiennes*, pp. 83-84 (*Hua*, I, p. 77).

¹⁹⁴ Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, p. 195.

En résumé, c'est par la réduction phénoménologique que nous parvenons à nous détacher de tout ce que nous prenons pour acquis (toutes nos « thèses » sur le monde) et à découvrir les actes de conscience qui le constituent. Cette interdépendance masquée par le naturalisme et mise au jour par la méthode d'investigation phénoménologique nous permet de comprendre pourquoi Husserl affirme que la réduction n'est pas une abstraction et qu'elle n'isole pas le phénomène de la conscience du reste de l'être. Le subjectif et l'objectif ne sont pas incompatibles, comme peut le laisser penser jusqu'à un certain point le réalisme des *Recherches logiques*. Chez Husserl au contraire, « le rapport de sujet à objet constitue le phénomène véritablement premier »¹⁹⁵.

Comme le remarque Paul Ricoeur dans l'introduction de sa traduction des *Idées*, c'est seulement la psychologie intentionnelle qui est incompatible avec les résultats des *Recherches logiques*¹⁹⁶. De prime abord, le domaine d'une science transcendantale de la conscience semble se trouver à côté de celui des autres sciences, mais on a déjà souligné qu'en prolongeant la démarche, on découvre qu'elle les fonde toutes et qu'elle n'est pas une science particulière qui se limite à une région précise de l'être¹⁹⁷.

Ainsi, les concepts fondamentaux dont traitent les *Recherches logiques* sont eux-mêmes produits et constitués par des actes du sujet transcendantal. Ce qui garantit dès lors l'objectivité de ces concepts fondamentaux, ce n'est pas à proprement parler la « forme » humaine de la faculté de connaître comme c'est encore le cas chez Kant, mais c'est plutôt l'idée d'une « communauté humaine »¹⁹⁸ (l'« Humanité »¹⁹⁹). L'idéal d'une possible

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁶ Ricoeur, « Introduction à *Ideen I* de E. Husserl », dans Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, pp. XXVI-XXVII.

¹⁹⁷ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §51, p. 168.

¹⁹⁸ *Ibid.*, §48, p. 159.

¹⁹⁹ « Pour que le genre humain puisse s'élever jusqu'au niveau de l'Humanité vraie et authentique, il faut que soit au préalable développée la science authentique dans sa totalité, enracinée et unifiée dans ses principes.

reconnaissance intersubjective est la normativité implicite qui préside au maniement de ces concepts, ce qui signifie qu'un renouvellement concordant de l'expérience par un autre sujet transcendantal est suffisant pour confirmer la valeur et le sens des concepts en question, à commencer par celui de « monde ». Comme en conclut Husserl à la fin des *Méditations cartésiennes* :

Il faut [...] définir ce système de l'*a priori* universel comme le *déploiement systématique d'un a priori universel inné* à l'essence de la subjectivité transcendantale, donc aussi à celle de l'intersubjectivité, ou comme le déploiement du *logos* universel de *tout être concevable*. Ce qui signifie à son tour que la phénoménologie transcendantale complètement et systématiquement développée serait *ipso facto* la véritable et authentique ontologie universelle, non pas une ontologie simplement vide et formelle, mais une ontologie qui engloberait d'emblée toutes les possibilités régionales d'être, selon aussi toutes les corrélations qui en font partie²⁰⁰.

En d'autres mots, il ne faut jamais oublier qu'à côté du pôle qui a trait au sujet transcendantal et aux différentes visées possibles de la conscience constituante, la phénoménologie se préoccupe aussi de celui des différents types d'objets d'expérience²⁰¹.

C'est donc cette fois en tant que science de la psyché, c'est-à-dire en tant que science positive de cette région de l'être, que la psychologie présuppose la phénoménologie. Cela est vrai même quand elle traite des différents vécus et modes d'être de la conscience, car elle fait de l'objet « psyché » un être à part entière se représentant un monde posé en face de lui, alors que leur opposition n'est qu'une occultation de l'activité de la conscience transcendantale, constituante et implicite, que la phénoménologie ne fait que mettre au jour.

Elle est le lieu de la connaissance de toute rationalité ; en elle, ceux-là mêmes qui sont appelés à guider l'humanité – les archontes – puisent les évidences d'après lesquelles ils organiseront rationnellement la vie de la communauté » (Husserl, *Philosophie première I – Histoire critique des idées*, p. 19 (*Hua*, VII, p. 14)).

²⁰⁰ Husserl, *Méditations cartésiennes*, pp. 206-207 (*Hua*, I, p. 181).

²⁰¹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §76, pp. 243-244.

C'est en ce sens que Husserl affirme que la psychologie intentionnelle, bien qu'elle soit près d'être une phénoménologie, n'a pas pris acte de la « révolution copernicienne »²⁰² qui a mis un terme à l'opposition stérile entre le sujet et l'objet, entre l'idéalisme et le réalisme. Comme le commente si bien Merleau-Ponty, « La phénoménologie n'est en fin de compte ni un matérialisme, ni une philosophie de l'esprit. Son opération propre est de dévoiler la couche pré-théorétique où les deux idéalizations trouvent leur droit relatif et sont dépassées »²⁰³.

Finalement, la phénoménologie husserlienne est bien une critique radicale du psychologisme comme prolongement illégitime de l'empirisme. Cependant, comme c'était le cas avec le bergsonisme et comme le met en relief son cours de 1923 où il tente d'établir une filiation entre la phénoménologie et les grandes figures de l'empirisme classique (Locke, Berkeley et Hume)²⁰⁴, cette remise en cause radicale ne cherche pas à se détourner de l'expérience puisqu'elle entend instituer avec elle un rapport descriptif de ce fait plus fidèle et moins abstrait.

1.2.5 – L'appropriation française de la phénoménologie husserlienne dans l'optique d'une critique du bergsonisme : le cas de Sartre

Pour un philosophe comme Sartre qui se sent interpellé par les questions relatives à la nature de l'émotion, au statut de l'imaginaire et à d'autres phénomènes relevant de la vie psychique concrète, la pensée de Husserl est une source inépuisable de réflexions qui en appellent à renouveler le traitement de ces problématiques. C'est ainsi que les premiers

²⁰² Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 198 (*Hua*, I, p. 174).

²⁰³ Merleau-Ponty, « Le philosophe et son ombre », dans *Éloge de la philosophie et autres essais*, p. 253.

²⁰⁴ Husserl, *Philosophie première I – Histoire critique des idées*, surtout les leçons 12 à 25, pp. 109-260 (*Hua*, VII, pp. 78-182).

écrits de Sartre, de « La transcendance de l'Ego » (1936) à *L'être et le néant* (1943), s'inscrivent dans la foulée de sa critique du psychologisme.

Par exemple, dans l'*Esquisse d'une théorie des émotions* publiée en 1938, Sartre oppose deux conceptions de l'expérience : la première, qu'il qualifie de « positiviste », s'appuie sur les « faits », sur ce qui semble donné passivement à la conscience²⁰⁵, et la seconde, phénoménologique, interroge les phénomènes et leurs essences, c'est-à-dire les différents types d'objets correspondant aux multiples visées de la conscience constituante.

Selon Sartre, le défaut de la psychologie traditionnelle, c'est qu'elle ne s'interroge pas sur les concepts auxquels elle a recours pour décrire et expliquer ce qu'elle observe de manière prétendument immédiate. Dans ce cas précis, elle ne questionne pas ce qu'est une émotion : elle prend pour acquis son existence, ce qui présuppose une précompréhension de celle-ci, alors qu'apparemment l'objectif était justement de l'étudier afin de savoir ce qui lui est spécifique et ce qui en est la cause²⁰⁶. Le besoin d'une conversion phénoménologique du regard naît de ce cercle vicieux qui rend impossible, lorsqu'on veut s'en tenir aux « faits », de savoir si c'est l'état de conscience (la tristesse par exemple) qui provoque l'état corporel (pleurer) qui lui est généralement concomitant ou si c'est l'inverse qui est vrai.

En lieu et place d'une explication d'ordre causal qui se bute à un dilemme insoluble, Sartre propose d'étudier l'émotion comme « un » phénomène indivisible dénotant un rapport au monde spécifique :

la psychologie, envisagée comme science de certains faits humains, ne saurait être un commencement parce que les faits psychiques que nous rencontrons ne sont jamais premiers. Ils sont, dans leur structure essentielle, des réactions de l'homme contre le monde ; ils supposent donc l'homme et le monde et ne

²⁰⁵ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 12.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

peuvent prendre leur sens véritable que si l'on a d'abord élucidé ces deux notions. Si nous voulons fonder une psychologie il faudra remonter plus haut que le psychique, plus haut que la situation de l'homme dans le monde, jusqu'à la source de l'homme, du monde et du psychique : la conscience transcendante et constitutive que nous atteignons par la « réduction phénoménologique »²⁰⁷.

Ainsi, le « fait » émotif tel que l'entend la psychologie traditionnelle n'est rien, car si l'émotion est un phénomène, c'est-à-dire une manière d'être de la conscience qui tire son sens de la position de l'être humain et du monde qu'elle implique, alors elle la mobilise toute entière et elle ne peut être du coup étudiée comme une donnée périphérique qui se combine avec d'autres pour constituer « une » conscience.

Certes, chaque émotion s'accompagne de certains états de conscience, mais ceux-ci ne sont pas l'émotion en tant que telle : selon Sartre, celle-ci se vit d'abord comme un rapport unique et indivisible à l'environnement qui se déploie à partir d'une conscience irréfléchie qui prête des qualités au monde et non comme un état psychologique d'un individu particulier²⁰⁸. Quand on y revient par la suite en pensée, on découvre que ces qualités dénotent de la part de celui-ci une certaine manière implicite et personnelle d'appréhender ce qui l'entoure. C'est ce que la description phénoménologique de l'émotion ne fait que mettre au jour.

Même si Sartre se contente ici d'élucider la signification ou, pour le dire autrement, le type de rapport au monde de telle ou telle émotion (comme par exemple la peur ou la tristesse) vécue concrètement, « en situation »²⁰⁹, et qu'il ne cherche pas à décrire de manière *a priori* la nécessaire relation affective de l'être humain et du monde (ce que Sartre

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 70-71

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

nomme la « réalité-humaine »²¹⁰), l'étude de l'émotion comme visée particulière et mode d'être spécifique de la conscience est redevable d'une position de problème dont le cadre a été défini par la phénoménologie de Husserl. C'est pourquoi Sartre qualifie dès l'introduction son travail comme « une *expérience* de psychologie phénoménologique »²¹¹.

Cette remise en cause du psychologisme se retrouve de même dans *L'imaginaire* (1940) où Sartre critique l'« *illusion d'immanence* », c'est-à-dire l'hypothèse (attribuée à Hume) voulant que les contenus de conscience soient *dans* la conscience²¹². Encore une fois, la phénoménologie est appelée en renfort, car sans elle, il est impossible de distinguer clairement et distinctement l'expérience d'un objet réel, présent, de celle d'un objet fictif, simplement imaginé, puisque d'après cette hypothèse les deux sont qualitativement similaires et sont vécus de manière identique comme des états de conscience n'ayant qu'une existence psychique plus ou moins vive ou intense²¹³.

En tant qu'elle est la science des différentes visées intentionnelles, la phénoménologie permet de distinguer clairement et distinctement les deux intuitions par une réflexion qui décrit ce qui est vécu en mettant au jour ce qui était implicite dans l'expérience : au contraire de l'objet perçu, présent devant la personne et offert à d'autres expériences concordantes (ou discordantes), l'objet imaginé se révèle sur fond de néant, sans horizon intentionnel, c'est-à-dire comme quelque chose qui n'existe pas dans le monde et n'a aucun lien avec quoi que ce soit d'autre, ce que traduit le fait que l'objet imaginé

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 19-27 et pp. 122-124.

²¹¹ *Ibid.*, p. 30.

²¹² Sartre, *L'imaginaire*, p. 17.

²¹³ *Ibid.*, pp. 31-32.

n'impose pas un ordre d'apparition de ses multiples facettes et n'ait pas d'autres potentialités que celles que la personne lui a données²¹⁴.

Encore une fois, Sartre prolonge ici la critique husserlienne de la naturalisation de la conscience : au contraire d'une chose qui s'impose à mon regard, la conscience n'est rien, c'est-à-dire qu'elle est une pure visée qui se manifeste selon différentes modalités.

Cependant, malgré ces preuves d'allégeance, Sartre se démarque aussi de la lettre de la phénoménologie de Husserl dans quelques-uns de ces premiers écrits. Dans « La transcendance de l'Ego », un article publié en 1936, Sartre se questionne sur les motivations implicites qui président à l'émergence de la réflexion philosophique tout comme il critique la théorie husserlienne de l'ego transcendantal avancée dans les *Idées directrices* en arguant qu'il n'est pas besoin de poser de manière *a priori* un pôle unificateur et que la conscience seule suffit à unifier l'expérience.

Tout d'abord, chez Husserl, l'opération de la réduction phénoménologique semble revenir à l'initiative désintéressée et inopinée d'un sujet connaissant. Déjà dans son ouvrage de 1930 intitulé la *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* – le premier commentaire substantiel en langue française sur le sujet – Lévinas se demande ce qui pousse un individu à réaliser l'expérience de la réduction phénoménologique. Contrairement à Bergson qui a entre autres consacré un article à la question de l'effort intellectuel²¹⁵, il constate que Husserl n'a même pas soulevé ce problème²¹⁶.

Cette critique va être reprise par Sartre dans son article où, en guise de réponse, il affirme que ce qui nous pousse à prendre en compte notre conscience et à nous définir d'après elle, « c'est une angoisse qui s'impose à nous et que nous ne pouvons éviter ». Il

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

²¹⁵ Bergson, « L'effort intellectuel » (1902), dans *L'énergie spirituelle*, pp. 153-190.

²¹⁶ Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, pp. 202-203.

ajoutera aussitôt pour préciser la nature de cette inquiétude que « c'est à la fois un événement pur d'origine transcendantale et un accident toujours possible de notre vie quotidienne »²¹⁷. Le tournant existentialiste pris par la phénoménologie française peut être en partie expliqué par cette critique adressée à Husserl qui ne rend pas compte, semble-t-il, des impératifs de l'expérience.

Deuxièmement, à la lecture des textes de Husserl, tout laisse croire que les visées intentionnelles se distinguent toujours clairement et qu'elles émanent d'un être de manière sporadique et discontinue²¹⁸. Mais à y regarder de plus près, étant essentiellement un flux qui dure ayant avec elle, au présent, diverses rétentions et protentions, la conscience ne se subdivise pas en divers états de conscience isolés les uns des autres et, de ce fait, elle n'a pas besoin d'un quelconque principe de convergence qui en serait la raison suffisante²¹⁹. Selon Sartre, il y a même une création continuée, « ex nihilo », de l'ego : les états et les actions ne sont pas produits par lui, mais c'est lui qui résulte d'eux quand on les y rapporte, bien que ce soit l'inverse qui s'offre et se donne à la réflexion²²⁰.

Ainsi, non seulement il n'y a pas d'ego transcendantal, mais même l'introspection est foncièrement illusoire, car elle tente de rejoindre un moi profond en le constituant à partir d'éléments simples qui en seraient la cause mais qui ne se dévoilent en fait qu'après coup, une fois l'action accomplie²²¹. La conscience se veut pour Sartre une sortie radicale de soi, une intentionnalité tournée vers le monde²²² qui place celui-ci et l'ego sur le même

²¹⁷ Sartre, *La transcendance de l'Ego*, p. 84.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²²¹ *Ibid.*, p. 69.

²²² Voir sur ce point l'article de 1939 intitulé « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *Situations I*, pp. 29-32.

plan afin qu'ils soient tous deux accessibles au regard de tous²²³. En ce sens, la conscience est bel et bien un absolu qui, selon lui, « n'est point *relatif* à cette expérience, parce qu'il *est* cette expérience. Aussi est-ce un absolu non substantiel »²²⁴. L'ego transcendantal husserlien n'est donc rien de plus, pour Sartre, qu'un objet transcendant comme les autres auquel on rapporte certaines expériences particulières : il est le « pôle des actions, des états et des qualités » d'un individu. Ainsi constitué, il est l'objet d'étude de la psychologie²²⁵.

En résumé, ce que reproche Sartre à Husserl, c'est d'avoir lui-même cédé, malgré tout, à la tentation de la naturalisation de la conscience propre au psychologisme, et ce, bien que le philosophe allemand eut déjà pourtant anticipé ce problème de la réduction d'une élucidation des visées de l'ego transcendantal en une exploration du « psychisme profond »²²⁶.

Ce même grief est aussi adressé à Bergson dans le premier ouvrage de Sartre, *L'imagination*, publié en 1936. Cette remise en cause prend place dans un questionnement plus général sur la nature de l'image dont une certaine ontologie l'a placée en « infériorité métaphysique par rapport à la chose qu'elle représente »²²⁷. Sartre montre que cette position ontologique est partagée par tous les philosophes qui distinguent l'idée et son signe (Descartes), la pensée distincte et confuse (Leibniz) ou encore l'impression de l'idée (Hume), pour ensuite privilégier l'un des deux termes (Descartes et Leibniz) ou même réduire l'un à l'autre (Hume)²²⁸. Mais comme nous le notions auparavant en faisant

²²³ Sartre, *La transcendance de l'Ego*, pp. 86-87.

²²⁴ Sartre, *L'être et le néant*, p. 23.

²²⁵ Sartre, *La transcendance de l'Ego*, p. 54.

²²⁶ Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 181 (*Hua*, I, p. 159). À la décharge de Husserl, on peut cependant se demander si Sartre parvient vraiment à esquiver ainsi le psychologisme dans la mesure où on a toujours affaire à *une* conscience, c'est-à-dire en somme à *un* individu qui fait l'expérience d'*un* monde. Voir à ce sujet : Deleuze, *Logique du sens*, p. 120. Ce point sera traité plus en profondeur dans la prochaine section.

²²⁷ Sartre, *L'imagination*, p. 5.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 14-19.

référence à l'argument du troisième homme, si l'image n'est qu'une perception affaiblie ou un signe plus ou moins distinct, il est impossible de distinguer clairement ce qui trahit notre subjectivité, c'est-à-dire notre propre finitude, et ce qui relève de l'objet en tant que tel. Devant une telle difficulté, le propre de la phénoménologie est de chercher à dépasser ces dualismes en distinguant les différentes visées de la conscience dans leur pureté d'essence²²⁹.

Certes, à sa manière, Bergson s'est aussi attaqué à ce problème qui oppose les tenants du réalisme et ceux de l'idéalisme. À ce sujet, il en est venu à affirmer que la matière, c'est l'image, puisque si ce n'était pas le cas, on se buterait toujours à la question de comprendre comment un état de conscience (immatériel) tire son origine de ce qui lui est par nature hétérogène (une chose matérielle)²³⁰.

Si nous avons tous directement accès *en droit* à la matière, la question devient par conséquent celle de savoir pourquoi ce sont *en fait* ces images-là dont nous avons conscience. En d'autres termes, ce que recherche Bergson, c'est à rendre compte de la disparité de nos perceptions, et ce, bien qu'*en droit* elles soient pures. Selon lui, la réponse est simple : toute perception consciente se définit par l'articulation de toutes les images autour de l'une d'elle, le corps, selon qu'elles lui sont ou non utiles²³¹.

Ce faisant, comme le lui reproche Sartre, Bergson ne juge pas important d'expliquer le fait pour la conscience de s'apparaître comme conscience. Tout porte à croire en effet que, pour lui, la conscience est une qualité de certaines images en tant qu'elles sont perçues. Ainsi, les images ne sont pas dites constituées par une conscience et inversement, la conscience n'est pas révélée comme spontanéité en acte : pour Bergson, c'est tout

²²⁹ *Ibid.*, p. 145.

²³⁰ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 18.

²³¹ *Ibid.*, p. 38.

comme si la conscience elle-même était réductible à des états substantialisés au sein d'un obscur esprit, ce que critique bien évidemment Sartre en bon phénoménologue pour qui la réflexion a seulement pour but de mettre au jour l'activité de la conscience qui était déjà là de manière implicite dans la constitution de l'objet d'expérience²³². Comme il le répétera en 1943 dans *L'être et le néant*, Bergson confond ici le psychique et le pour-soi, l'intuition d'un moi qui dure comme centre de référence des états de conscience et le fait pour cette dernière d'être toujours une visée, une conscience *de* quelque chose²³³.

Mais ce n'est pas tout. En plus de remettre en cause la conception bergsonienne de la perception consciente, Sartre interroge aussi celle qu'il se fait de la mémoire et du souvenir. Selon Bergson, en déterminant les images qui lui sont potentiellement utiles, le corps fait de la perception une activité essentiellement pratique. Le mouvement esquissé par le corps à l'occasion d'une perception n'est donc que la traduction de l'emprise de celui-ci sur la portion de matière qu'il perçoit. À l'inverse des images perçues, les souvenirs sont définis négativement comme ce qui n'a plus d'effet au présent. Par conséquent, un souvenir, c'est une image isolée par l'entremise de mon corps de l'ensemble des images auquel elle faisait au départ partie²³⁴. Mais n'est-ce pas là faire de l'image une représentation, un décalque de la perception, une impression moins vive ?

Il faut admettre que, pour Bergson, *en tant que* souvenir, c'est-à-dire en tant que perception qui n'offre aucune possibilité d'action, celui-ci est vécu de manière inconsciente : la matière et la mémoire sont ainsi clairement distinguées et aucune

²³² Sartre, *L'imagination*, pp. 43-45

²³³ Sartre, *L'être et le néant*, pp. 201-202.

²³⁴ Sartre, *L'imagination*, p. 50.

confusion n'est possible²³⁵. Mais alors, qu'est-ce qui distingue la perception consciente comme emprise potentielle sur la matière du souvenir remémoré qui s'insère dans le mouvement esquissé²³⁶ ? C'est la question en forme de reproche qu'adresse Sartre à Bergson qui a distingué métaphysiquement la perception du souvenir tout en se voyant dans l'obligation de les confondre sur le plan psychologique, puisqu'ils sont tous deux vécus de la même manière sous la forme d'une image mentale qui s'impose à l'esprit plus ou moins fortement suivant les cas.

En cela, la position défendue par Bergson ne serait pas tellement différente de l'associationnisme qu'il s'est pourtant acharné à critiquer²³⁷. Pour s'en distancier réellement, il lui aurait fallu dès le départ souligner la différence de nature entre les visées intentionnelles caractéristiques de la perception et de l'imagination²³⁸. Mais justement, en faisant de la matière une image, Bergson ne différencie pas clairement l'objet perçu de celui imaginé, tous deux conçus comme des états de conscience, ce qui lui masque « la grande fonction "irréaliste" » de cette dernière²³⁹. En un mot, Sartre reproche à Bergson de réifier la conscience en ne voyant pas ce qui lui est essentiellement propre, à savoir sa foncière spontanéité. Ce verdict mérite cependant d'être nuancé.

²³⁵ Bergson, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » (1908), dans *L'énergie spirituelle*, pp. 131-132.

²³⁶ Caeymaex, Sartre, Merleau-Ponty, Bergson. *Les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien*, p. 27.

²³⁷ Sartre, *L'imagination*, p. 57.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 140-141. On peut noter ici que sur ce point, Sartre est aussi très critique à l'endroit de la conception husserlienne de l'image : selon lui, la distinction formelle doit nécessairement avoir un pendant matériel, « hylétique », afin que se distingue clairement l'image d'une « impression sensible renaissante » ayant une perception préalable comme modèle (p. 152), ce que n'avait pas noté Husserl, se contentant de penser l'image comme une sorte de perception seconde ne relevant pas de la spontanéité de la conscience (p. 158).

²³⁹ Sartre, *L'imaginaire*, p. 13.

1.2.6 – Une autre lecture de Bergson : une réponse à la critique sartrienne

Comme on vient de le voir, dans l'interprétation qu'en donne Sartre, une perception serait pour Bergson une représentation d'un état de choses et un souvenir, une copie de celle-ci une fois que cet état de choses n'est plus présent. Or, quand on lit les textes d'un peu plus près, il n'en est rien. Tout d'abord, le souvenir ne peut être une quelconque « sensation renaissante »²⁴⁰, car il faudrait alors qu'il se conserve quelque part dans le cerveau dans l'attente d'être remémoré, ce que *Matière et mémoire* a révélé être impossible puisque certains troubles psychiques (aphasies et amnésies) ne peuvent être expliqués par une relation causale entre le corps et l'esprit²⁴¹. Par conséquent, puisque la question n'est plus de savoir comment un sujet en vient à se remémorer, au présent, l'expérience d'un objet²⁴², il faut poser que la mémoire se conserve par soi et que la perception rejoint la matière elle-même.

Cependant, bien que l'image soit *en droit* matière pure, celle qui caractérise la perception consciente, c'est-à-dire *de fait*, est toujours un mixte impur à la fois de matière et de mémoire²⁴³. Elle ne peut être de la matière pure, car elle serait alors prisonnière du présent, c'est-à-dire de l'interaction de l'ensemble des images : le mouvement ne serait pas esquissé mais immédiatement accompli (déterminisme), d'où il s'ensuivrait qu'on n'aurait conscience de rien²⁴⁴. La perception consciente doit donc d'une quelconque manière participer de la durée, sans être pour autant enlisée dans le souvenir pur, ce qui serait aussi

²⁴⁰ Sartre, *L'imagination*, p. 112.

²⁴¹ Dans le cas de l'amnésie, l'oubli n'est pas forcément accompagné d'une lésion au cerveau, alors que dans le cas de l'aphasie, la lésion au cerveau n'efface pas le souvenir mais affecte seulement la capacité de s'en rappeler (Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 266-267).

²⁴² C'est encore de cette façon que Sartre traduit le bergsonisme dans *L'imagination*, p. 52.

²⁴³ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

de l'inconscience puisque aucun mouvement ne serait alors envisagé (c'est l'hypothèse précédemment déboutée du libre arbitre)²⁴⁵.

En fait, pour ne pas sombrer dans ces difficultés, la perception consciente doit être une zone d'indétermination, c'est-à-dire un écart mesuré à partir du corps entre un mouvement reçu et un mouvement restitué²⁴⁶. L'esquisse du mouvement est ainsi un écart entre deux états de la matière, ce qui signifie que la perception consciente est essentiellement un écart temporel²⁴⁷. En ce sens, l'insertion du souvenir n'est rien d'autre que le déplacement du centre d'attention du corps de certaines images vers d'autres images marquant un état « passé » du corps²⁴⁸. En d'autres termes, il n'y a qu'une différence de degrés et non de nature entre être et être perçu²⁴⁹ : rien de « subjectif » ne ternit l'« objectif ». Dans la perception, la matière est toujours image et c'est toujours « en eux » et non « en nous » que nous percevons les objets²⁵⁰.

Cette idée n'est qu'une conséquence de ce qui a été dit précédemment : s'il n'y a pas de rapport causal entre le corps et l'esprit, la perception ne peut être comprise comme la traduction mentale de certains mouvements cérébraux. La perception est donc par principe « objective » et rejoint la matière elle-même, ce qui veut dire qu'elle ne revêt en aucune façon une forme « humaine » implicite que l'on pourrait expliciter et décrire à l'occasion d'une expérience. Seulement, la subjectivité se manifeste dans le déplacement de l'« attention » :

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁴⁷ Bergson, « La conscience et la vie » (1911), dans *L'énergie spirituelle*, p. 6. Ce point est mis en lumière par Élie During, « Présence et répétition : Bergson chez les phénoménologues », pp. 848-849.

²⁴⁸ Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 110-111.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁰ Bergson, « Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes » (1922), dans *La pensée et le mouvant*, p. 82. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 41.

La même vie psychologique serait donc répétée un nombre indéfini de fois, aux étages successifs de la mémoire, et le même acte de l'esprit pourrait se jouer à bien des hauteurs différentes. Dans l'effort d'attention, l'esprit se donne toujours tout entier, mais se simplifie ou se complique selon le niveau qu'il choisit pour accomplir ses évolutions²⁵¹.

Loin d'être un point de vue sur un monde extérieur et par nature étranger à la conscience, cette « attention » serait donc pour Bergson une sélection de certaines images dans le cadre d'un processus dynamique où la perception se révèle être un certain état de dilatation de la durée (matière) ou inversement un état de contraction de la matière (durée).

Ainsi, la part d'indétermination insérée dans le mouvement qui caractérise la perception consciente distingue clairement le présent du passé²⁵², contrairement à ce qu'affirme Sartre dans *L'imagination*. De plus, à l'inverse du jugement qu'il a porté dénonçant chez Bergson une « illusion d'immanence »²⁵³ dans la distinction du moi superficiel (caractérisé par des états de conscience isolés les uns des autres) et du moi profond (défini par l'enchevêtrement de ceux-ci)²⁵⁴, ces deux faces du moi illustrent en réalité les deux tendances qui génèrent le « fait » de la subjectivité²⁵⁵. En exposant une conception statique de l'existence de la conscience étudiée sous l'angle de ses structures fondamentales, les premiers écrits de Sartre ne font pas justice au projet de Bergson de rendre compte du devenir de toute chose.

Si on en reste à la conscience comme le propose Sartre, un dualisme strict subsiste entre la matière et la mémoire et on ne peut comprendre comment cette dernière se

²⁵¹ *Ibid.*, p. 115. Voir à ce sujet le commentaire qu'en donne Gilles Deleuze dans *Le bergsonisme*, pp. 89-90.

²⁵² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 148.

²⁵³ Sartre, *La transcendance de l'Ego*, pp. 62-63. Pour une présentation détaillée de cette critique, voir : Caeymaex, *Sartre, Merleau-Ponty, Bergson. Les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien*, pp. 47-50.

²⁵⁴ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 95-96.

²⁵⁵ Sans toutefois faire référence à la phénoménologie comme c'est le cas ici, c'est ce qu'a bien souligné Anne Sauvagnargues dans sa présentation du cours donné par Deleuze à l'École normale supérieure : « Deleuze avec Bergson : le cours de 1960 sur *L'évolution créatrice* », dans Worms (dir.), *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, p. 162.

conserve dans le temps. Par contre, si la conscience n'est pas le garant de l'existence de toute chose comme c'est le cas dans tout psychologisme²⁵⁶, ce dualisme peut se résoudre en monisme. En tant qu'elle est la condition pour que le présent passe, c'est-à-dire pour qu'apparaisse un écart entre deux états de matière et qu'il y ait perception consciente, la mémoire doit être le socle sur lequel se fonde une ontologie, ce qui renverse définitivement le psychologisme²⁵⁷.

Du point de vue de ce dernier, on fait des états de conscience des représentations de la matière et, du coup, à partir de ces états discontinus, on est incapable de rendre compte de la durée, alors que dans la perspective de cette dernière, ceux-ci sont le fruit d'un regard rétrospectif qui substantifie l'état de la matière qu'esquisse le mouvement²⁵⁸. C'est donc parce que le temps permet de rendre compte de la genèse de la matière (et non l'inverse) qu'il la supprime ontologiquement et qu'il est susceptible d'être connu de manière intuitive²⁵⁹.

En ce sens, le bergsonisme est véritablement une « psychologie retournée »²⁶⁰ et « *philosopher consiste à invertir la direction habituelle du travail de la pensée* »²⁶¹. Comme cela a déjà été souligné, il est cependant important de rappeler que l'« attitude naturelle »²⁶² – qui masque la durée au profit d'une spatialisation de ce qui est

²⁵⁶ Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 156-157.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 166-167. Ce point a été bien noté par Deleuze dans *Le bergsonisme*, p. 52. Cela permet en définitive de comprendre pourquoi le passé n'a pas à être « physiquement » conservé et localisé dans le cerveau en vue d'être ultérieurement remémoré (Bergson, « La perception du changement » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 170-171).

²⁵⁸ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 203.

²⁵⁹ Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 188-189.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 209.

²⁶¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 214.

²⁶² Cette formule à première vue d'obédience phénoménologique est utilisée par Florence Caeymaex dans Sartre, Merleau-Ponty, Bergson. *Les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien*, p. 131.

donné dans l'expérience – est une « illusion naturelle »²⁶³ et non pas une « erreur » : un tel point de vue a toute sa valeur au niveau scientifique où il est nécessaire de soutirer des généralisations de l'expérience afin d'en extraire des objets stables et des lois qui permettront de prédire ce qui adviendra, mais ontologiquement et métaphysiquement, il est disqualifié, car il oblitère la durée qui constitue l'essence de tout ce qui est²⁶⁴.

Par conséquent, ce qui apparaissait de prime abord dans la perception comme les données premières, immédiates et matérielles, ce sont les habitudes, les formes pratiques qu'a tracées dans la matière l'intelligence afin de s'y retrouver. Il s'ensuit que l'instantanéité sur laquelle prétend se fonder la science est en fait une abstraction. C'est de cette conception métaphysique que découlent le « prétendu empirisme »²⁶⁵ et les malentendus qu'a soulevés le titre du premier ouvrage de Bergson, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*.

La fidélité à l'expérience commande alors à Bergson d'« aller chercher l'expérience à sa source, ou plutôt au-dessus de ce *tournant* décisif où, s'infléchissant dans le sens de notre utilité, elle devient proprement l'expérience *humaine* »²⁶⁶. Ainsi, à l'inverse de l'interprétation qu'en donne Sartre, Bergson n'affirme pas qu'il faut s'abstraire du défilement des états de conscience pour retrouver sous eux la durée, le moi profond, car l'abstraction est au contraire le propre de notre inscription dans la matière²⁶⁷. C'est ce constat qui est le véritable point de départ de *l'Essai* et, plus généralement, de

²⁶³ Bergson, « Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes » (1922), dans *La pensée et le mouvant*, p. 69.

²⁶⁴ Bergson, « Le possible et le réel » (1930), dans *La pensée et le mouvant*, p. 104.

²⁶⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 353.

²⁶⁶ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 205.

²⁶⁷ Bergson, « La perception du changement » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 156-157.

l'« empirisme métaphysique »²⁶⁸ de Bergson qui ne part pas du postulat que ce qui est concret, c'est ce qui se donne de manière prétendument immédiate à la conscience.

Certes, l'« empirisme supérieur » de Bergson est en premier lieu une désarticulation du réel d'après ses tendances fondamentales comme la matière et la mémoire qui ne sont pas données de prime abord dans l'expérience, ce qui pourrait en quelque sorte rapprocher le bergsonisme de la phénoménologie. Comme il a déjà été souligné, Husserl admet la nécessité d'une mise à distance réflexive en affirmant que « La faute cardinale de l'argumentation empiriste est d'identifier ou de confondre l'exigence fondamentale d'un retour “aux choses mêmes”, avec l'exigence de fonder toute connaissance dans *l'expérience* »²⁶⁹. De la même manière, en prenant acte des avancées de la phénoménologie transcendantale husserlienne, Sartre ne réduit pas l'émotion au fait empirique qui la manifeste, mais la comprend d'après son sens sous-jacent.

Cette ressemblance peut aussi prendre d'autres formes, puisque le bergsonisme et la phénoménologie ont adopté, du moins à première vue, de nombreuses prises de position communes : ils partent d'une réflexion similaire sur l'opposition du réalisme et de l'idéalisme qu'ils prétendent pouvoir dépasser ; ils distinguent tous deux les objectifs de la réflexion philosophique de ceux poursuivis par la science ; ils promeuvent chacun à leur manière une philosophie dont le but serait de rejoindre directement l'être et non simplement de développer une théorie de la connaissance fondée sur une opposition irrémédiable entre le sujet connaissant et l'objet à connaître ; ils dénoncent le psychologisme, c'est-à-dire la naturalisation de la conscience et du monde ; etc.

²⁶⁸ L'expression est d'un important commentateur de Bergson, Frédéric Worms : « l'expérience prend un sens métaphysique quand la connaissance parvient à se connaître de façon critique (et théorique) » (Worms, « Un empirisme métaphysique ? Bergson dans le siècle », dans Worms (dir.), *Annales bergsoniennes I. Bergson dans le siècle*, p. 7).

²⁶⁹ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §19, pp. 64-65.

Cependant, il est indéniable que leurs démarches respectives divergent et s'opposent même radicalement. Tout d'abord, il est primordial de rappeler à la suite de Deleuze qu'avec Bergson, la réflexion philosophique ne se limite pas à dégager rétrospectivement un certain nombre de généralités puisqu'elle est ensuite prolongée jusqu'au point où elle rejoint leur recoupement réel, singulier, dans l'expérience²⁷⁰. Sa méthode se distingue donc franchement de l'approche phénoménologique et de celle préconisée par Sartre, en particulier dans l'*Esquisse d'une théorie des émotions* où, tout en donnant droit de cité à la « *facticité* », il s'excuse de n'avoir étudié qu'un « *exemple* » et conclut que « la théorie psychologique de l'émotion suppose une description préalable de l'affectivité en tant que celle-ci constitue l'être de la réalité-humaine, c'est-à-dire en tant qu'il est constitutif pour *notre* réalité-humaine d'être réalité-humaine affective »²⁷¹.

L'empirisme bergsonien se révèle du coup foncièrement différent de celui promu par les phénoménologues. Alors que ceux-ci en appellent à une humanisation du monde caractérisée par le primat de la conscience opposée au mode d'être des choses inertes, le bergsonisme est foncièrement « inhumain » puisqu'il est un appel à se détourner des bornes étroites de celle-ci²⁷².

Afin de comprendre toutes les implications de cette distinction dans le cadre d'une redéfinition du rapport de la philosophie à l'expérience, il convient de rapporter ce partage à la conclusion de ce qu'on peut appeler le parcours husserlien qu'emprunte Sartre dans ses premiers écrits, soit l'ontologie phénoménologique exposée dans *L'être et le néant*. À cette

²⁷⁰ Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 22.

²⁷¹ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, respectivement p. 124, p. 121 et p. 123.

²⁷² Il est vrai que Bergson a parfois recours à une terminologie ambiguë qui peut facilement induire en erreur le lecteur. Ainsi, l'expérience *humaine* est parfois aussi qualifiée d'expérience *inhumaine* parce qu'impersonnelle, valable pour tous. Voir par exemple l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 101.

occasion, il en vient à opposer radicalement les deux modes d'être possibles qu'il n'a cessé de retrouver dans les problématiques qu'il a traitées dans ses précédents écrits.

En effet, selon Sartre, soit nous considérons le monde (et par le fait même notre propre existence) comme une chose indifférente sur laquelle nous n'avons aucune prise possible, soit nous en faisons une expérience réfléchie, en quelque sorte contre-nature, qui met au jour le rapport intime que nous entretenons toujours avec lui. C'est ainsi selon Sartre qu'« il faut opposer cette formule : l'être en soi *est* ce qu'il est, à celle qui désigne l'être de la conscience : celle-ci [...] *a à être* ce qu'elle est »²⁷³. En tant qu'elle est une pure visée, la conscience est ce qu'elle constitue. Elle est donc une possibilité toujours présente pour l'individu de mise entre parenthèses du monde (et de soi-même) tel qu'il en fait de prime abord naïvement et naturellement l'expérience, et ce, afin de le faire sien, de se l'approprier et d'en assumer la responsabilité à partir d'un horizon, d'un projet qui lui donne un sens, c'est-à-dire tout simplement une direction librement choisie. L'ego qui fait l'expérience de ce monde n'est donc pas d'abord une chose dont on peut étudier les traits de caractère, mais avant tout un idéal pratique de la conscience²⁷⁴.

Ainsi, à la suite de Lévinas qui insiste sur la distinction établie par Husserl entre le mode d'être d'une chose et celui d'une conscience²⁷⁵, Sartre en vient à la conclusion que la phénoménologie a pour principale finalité la constitution d'un monde moral et « humain », d'un monde *pour* une conscience qui refuse de s'en détourner pour le regarder comme une substance immuable qui ne peut être altérée ou dont le cours ne peut être infléchi par l'action humaine.

²⁷³ Sartre, *L'être et le néant*, p. 32.

²⁷⁴ Ces « perspectives morales » sont esquissées dans la seconde partie de la conclusion de *L'être et le néant*, pp. 673-676.

²⁷⁵ Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, p. 52. Cette distinction se retrouve, entre autres, dans les *Idées directrices pour une phénoménologie I* de Husserl (§42, p. 135).

C'est dans ce contexte que l'imaginaire n'est pas condamné à être exclusivement une fuite inconsciente hors du réel. Réhabilité et assumé, c'est-à-dire vécu de manière authentique, c'est le propre d'un monde « humain », d'un monde utopique pourrait-on dire, dont le sens et les potentialités alors esquissées à partir d'une situation sont entièrement redevables de celui qui en fait le dessein :

L'imaginaire est en chaque cas le « quelque chose » concret vers quoi l'existant est dépassé. Lorsque l'imaginaire n'est pas posé en fait, le dépassement et la néantisation de l'existant sont enlisés dans l'existant, le dépassement et la liberté *sont là* mais ils ne se découvrent pas, l'homme est écrasé dans le monde, transpercé par le réel, il est le plus près de la chose. Pourtant dès lors qu'il appréhende d'une façon ou d'une autre (la plupart du temps sans représentation) l'ensemble comme *situation*, il le dépasse vers ce par rapport à quoi il est *un manque*, *un vide*, etc. [...] la conscience réalisante enveloppe toujours un dépassement vers une conscience imageante particulière qui est comme l'envers de la situation et par rapport à quoi la situation se définit²⁷⁶.

Ainsi, comme le remarque Arlette Elkaïm-Sartre dans sa présentation de l'ouvrage consacré à cette question, ce qui est concret pour Jean-Paul Sartre, ce n'est pas tant les données brutes, matérielles, sur lesquelles on bute, mais c'est ce qui permet de donner sens à cette expérience de la finitude, c'est-à-dire le cogito dont l'activité ininterrompue et implicite se révèle par la réflexion²⁷⁷.

C'est donc parce qu'elle ne correspond jamais à elle-même que Sartre affirme que, contrairement aux autres choses qui peuplent le monde, la conscience condamne les êtres humains à la liberté, et ce, même si nous ne le reconnaissons pas à chaque instant : étant une potentialité toujours là de déployer devant notre regard de multiples projets qui n'ont pas la même finalité et qui donnent un sens à chaque fois différent à ce qui est vécu au présent,

²⁷⁶ Sartre, *L'imaginaire*, pp. 359-360.

²⁷⁷ Elkaïm-Sartre, « Présentation de *L'imaginaire* », dans *Ibid.*, pp. IV-V.

elle nous impose de prendre position, de faire un choix afin de réaliser l'un de ces possibles au départ simplement imaginé.

Bien qu'il semble à première vue exiger d'être au plus près de l'expérience concrète et vivante d'un individu, ce virage a cependant été fatal pour la question d'un renouvellement de l'empirisme, car loin d'être considérée comme un apport irréductible qui s'impose à la pensée, l'expérience s'est alors trouvée réduite à être celle d'une personne en particulier qui se trouve alors comme toujours chargée de lui assurer une cohérence et une direction pour son action dans le monde. Suivant cette ligne d'interprétation que cautionne Élie During, l'intuition phénoménologique qui met en présence de la « chose » en chair et en os renvoie toujours à l'expérience d'un donné premier qu'il s'agit pour un individu d'intégrer en lui, de reconfigurer d'après ses préoccupations du moment, de comprendre rétrospectivement d'après un engagement personnel²⁷⁸.

Certes, la portée existentielle des thèses de Sartre diffère de la quête plus proprement intellectualiste de Husserl. Par contre, en définitive, la démarche du premier centrée autour de la notion de projet qui donne sens à ce qui est et a été vécu rappelle celle du second où la réduction permet bien de renouer avec l'expérience et de découvrir son sens implicite : comme l'a noté Lévinas dans son commentaire, cette réduction ne nous éloigne pas moins pour autant de l'expérience puisqu'elle n'en est que l'idée réfléchie²⁷⁹.

En posant ainsi le problème, quoiqu'elle laisse présager au départ quelque chose de plus prometteur, la pensée reste donc toujours en reste par rapport à l'expérience qui l'a suscitée puisque n'étant plus décisive, cette dernière n'est alors plus qu'un prétexte – parmi d'autres également possibles et valables – pour mettre au jour les structures implicites de la

²⁷⁸ During, « Présence et répétition : Bergson chez les phénoménologues », p. 862.

²⁷⁹ Lévinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, p. 219.

conscience avec Husserl ou les impératifs de la « réalité-humaine » avec Sartre²⁸⁰. C'est d'ailleurs ce gouffre entre l'expérience et la philosophie transcendante qu'a constaté ce dernier lorsqu'est venu le temps de prendre en compte la « *facticité* » : il va même jusqu'à affirmer en conclusion de son ouvrage sur les émotions que c'est elle qui « empêchera vraisemblablement que la régression psychologique et la progression phénoménologique se rejoignent jamais »²⁸¹.

D'un point de vue bergsonien, que ce soit sous la forme que lui donne Husserl ou celle que lui prête Sartre, ce parti pris « humaniste » est évidemment philosophiquement funeste sur la question de l'expérience, car les phénoménologues semblent reconduire là toute une série de faux dualismes²⁸², à commencer par celui opposant le possible au réel²⁸³. En effet, quoique leur intention soit de témoigner de la vie mouvante de la conscience et quoiqu'ils cherchent à être au plus près de l'expérience, puisqu'ils réduisent celles-ci à une forme (les visées intentionnelles dans le cas de Husserl, la condition humaine aux prises avec l'angoisse et condamnée à la liberté pour Sartre), les phénoménologues ne peuvent expliquer pourquoi « tout n'est pas donné »²⁸⁴ et, conséquemment, bien que Sartre accorde une importance capitale à la notion de choix, ils sont incapables de rendre compte

²⁸⁰ On peut noter ici en passant qu'il en est de même avec Heidegger et la question de l'être quand, dans *L'origine de l'œuvre d'art*, il se réfère d'abord à un tableau de Van Gogh (p. 33) pour en arriver finalement à une affirmation qui aurait pu tout aussi bien découler de sa lecture d'un poème de Hölderlin (p. 38), à savoir que « Dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre » (*L'origine de l'œuvre d'art* dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 64). Sur la question de l'art chez Heidegger, voir en complément : Bruneault, « L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger » ; Derrida, *La vérité en peinture*, 4^e partie (« Restitutions »), pp. 291-436 ; et Palmer, « Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art ».

²⁸¹ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 124.

²⁸² During, « Présence et répétition : Bergson chez les phénoménologues », p. 851.

²⁸³ Sur cette question, voir l'article de Bergson intitulé « Le possible et le réel » (1930) publié dans *La pensée et le mouvant*, pp. 99-116.

²⁸⁴ Dans *Le bergsonisme* (p. 95), Deleuze souligne l'insistance avec laquelle Bergson revient sur ce point qu'il considère capital.

concrètement du moment précis où un événement « possible » s'est produit « réellement ». Dès lors, le défaut de la phénoménologie serait son imprécision.

Pour Bergson, il ne s'agit pas d'excéder l'objet à connaître et d'inclure le réel dans un système d'expériences possibles, mais d'analyser les articulations de celui-ci et le passage d'un état de dilatation de la durée à un autre²⁸⁵. Cette connaissance recherchée ne se veut pas « humaine », car il ne s'agit pas de prendre la mesure des choses à partir de notre propre durée, mais seulement d'accéder intuitivement à celle des autres comme si elle était comparable à la nôtre²⁸⁶ : selon lui, c'est seulement en considérant les phénomènes de ce point de vue que l'on peut avoir accès à ce que nous offre l'expérience dans toute sa contingence et son caractère incomparable.

Quoiqu'on puisse en penser de prime abord, cette intuition est possible, car la durée n'est pas psychologiquement déterminée, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une représentation d'un moment présent maintenant passé et logé quelque part dans la mémoire : comme cela a été souligné auparavant, elle est au contraire la condition de possibilité de tout écart temporel. En tant que « consistance ontologique »²⁸⁷ de toute chose, elle est la totalité virtuelle des divers niveaux de contraction / dilatation²⁸⁸ et l'intuition de la durée nous fait découvrir tous les degrés d'être coexistant virtuellement en nous²⁸⁹, c'est-à-dire qu'elle nous donne directement accès à ceux-ci²⁹⁰.

Conséquemment, en lieu et place de l'indifférence phénoménologique pour ce qui s'offre concrètement, le véritable empirisme que promeut Bergson cherche à retrouver et à

²⁸⁵ Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 21-23.

²⁸⁶ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 208.

²⁸⁷ Sauvagnargues, « Deleuze avec Bergson : le cours de 1960 sur *L'évolution créatrice* », dans Worms (dir.), *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, p. 157.

²⁸⁸ C'est la métaphore du cône que l'on retrouve chez Bergson dans *Matière et mémoire*, p. 181.

²⁸⁹ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 206-207.

²⁹⁰ Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 177-180.

épouser l'état précis de contraction de la matière, c'est-à-dire qu'il « taille pour l'objet un concept approprié à l'objet seul, concept dont on peut à peine dire que ce soit encore un concept, puisqu'il ne s'applique qu'à cette seule chose »²⁹¹.

Cela étant souligné et à la lumière de sa définition de la philosophie citée en introduction, il est évident que c'est cette manière d'envisager l'empirisme qui a inspiré Deleuze dans sa lecture de Bergson et qui l'a amené à critiquer lui aussi la phénoménologie et, plus généralement, la philosophie transcendantale.

Pour le moment cependant, si on ne veut pas anticiper outre mesure ce qui sera développé sous peu, il est surtout important de noter que le caractère subversif de cette assertion ressort clairement si on la compare au passage que nous avons précédemment relevé des *Recherches logiques* où Husserl affirme que la philosophie n'a que faire d'une science s'en tenant à l'expression du particulier²⁹². Comme cela a été mis en lumière au tout début de ce chapitre, cette position n'est pas le propre des phénoménologues, bien au contraire, puisque dans l'Antiquité, Aristote soutenait déjà l'impossibilité d'une telle science : « Tous les êtres que nous connaissons, en effet, nous les connaissons en tant qu'ils sont quelque chose d'un et d'identique, et en tant que quelque attribut universel leur appartient »²⁹³.

En refusant de reconnaître ce présupposé épistémologique, Bergson nous invite alors à nous demander si un tel rejet est commandé par une réelle impossibilité conceptuelle ou s'il est plutôt motivé par des motifs extra-philosophiques non avoués, comme l'inutilité

²⁹¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 197. Comme cela sera expliqué sous peu, la dépréciation apparente de cette nouvelle manière de traiter le travail de conceptualisation doit évidemment se comprendre seulement d'après la définition traditionnelle du concept qui en fait un universel valant pour plusieurs cas particuliers.

²⁹² Husserl, *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure*, §35, p. 125.

²⁹³ Aristote, *Métaphysique*, B-4 (999a25-30).

d'une telle science par exemple (ce que semble d'ailleurs affirmer Husserl dans le passage en question).

Ainsi, faisant fi du problème potentiel d'une multiplication infinie de concepts qui serait induite par sa démarche, Bergson nous enjoint de délaisser l'opposition traditionnelle qui distingue le particulier de l'universel et l'accidentel de l'essentiel, et ce, dans le but de dévaloriser dans les deux cas le premier terme au profit du second, comme en témoigne encore une fois ces mots d'Aristote qui soutient que « l'Être par accident n'est l'objet d'aucune spéculation. La preuve, c'est qu'aucune science, ni pratique, ni poétique, ni théorétique ne s'en occupe »²⁹⁴.

En lieu et place de ce partage, Bergson privilégie le singulier au détriment du général, ce qui le porte justement à accorder une attention aux expériences concrètes. N'étant pas synonyme de particulier, ce singulier n'est pas le résidu d'un processus d'abstraction, c'est-à-dire qu'il n'est pas ce qui reste après avoir extrait d'une chose ce qu'elle partage avec d'autres choses. En fait, alors que le singulier, c'est ce qui distingue cette expérience-là des autres ; le général, c'est ce qui peut s'appliquer indifféremment à toutes les expériences.

²⁹⁴ *Ibid.*, E-2 (1026b4-5).

1.3 – De Bergson à Deleuze : pour un nouveau rapport à l'expérience

1.3.1 – L'empirisme transcendantal

Ce souci du singulier promu par Bergson sera relayé par Deleuze dont la pratique philosophique se caractérisera par cette quête « d'anti-généralités » « pré-individuelles »²⁹⁵ qui ne sont pas des cas particuliers d'un concept universellement valable pour tout objet. Tout comme Bergson et contrairement à la méthode dialectique qui procède par dépassement des oppositions, Deleuze va plutôt « *neutraliser* »²⁹⁶ celle du particulier et de l'universel afin de pouvoir porter attention aux expériences et à ce qu'elles donnent à penser de nouveau contrairement à d'autres qui, elles, ne le permettent pas. Comme le souligne Anne Sauvagnargues, l'influence décisive de Bergson sur Deleuze se manifeste précisément dans cette « épistémologie du problème » que le premier partage avec le second²⁹⁷.

En 1968, dans sa thèse de doctorat intitulée *Différence et répétition* où pour la première fois il considère qu'il parle en son nom propre²⁹⁸, Deleuze va donner le nom d'« empirisme transcendantal » à cette démarche inspirée du bergsonisme et il va ainsi complètement se l'approprier²⁹⁹.

²⁹⁵ Deleuze, *Logique du sens*, p. 121.

²⁹⁶ L'expression est empruntée à Pierre Montebello qui l'utilise dans *Deleuze. La passion de la pensée*, p. 15.

²⁹⁷ Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 333.

²⁹⁸ Deleuze, « Préface à l'édition américaine de *Différence et répétition* » (1986), dans Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 280. Il est à noter que, publiée en 1968, cette thèse n'a cependant été soutenue officiellement qu'en janvier 1969 (Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 217).

²⁹⁹ Selon ce que j'ai pu découvrir, cette expression d'« empirisme transcendantal » n'est pas de Deleuze. En fait, elle aurait été introduite en France par le truchement d'*Existence humaine et transcendance* (p. 18), un livre de Jean Wahl publié en 1944. Cette hypothèse se trouve renforcée du fait que Wahl associe l'empirisme transcendantal à la pensée de Schelling et que Deleuze reprend cette référence au philosophe allemand quand il qualifie d'« empirisme supérieur » la démarche de Bergson (Deleuze, « La conception de la différence chez Bergson » (1956), repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 49). Pour ce qui distingue l'acception deleuzienne de cette expression de celle qui a cours dans le champ phénoménologique allemand, on peut se référer à deux publications de Natalie Depraz : « L'empirisme transcendantal : de

Certes, cette expression qui mélange indistinctement le *fait* et le *droit* peut être de prime abord déroutante, et ce, pour deux raisons auxquelles fait justement directement référence cette dénomination controversée.

Premièrement, comme cela a été souligné en introduction, depuis Kant, la philosophie transcendantale est considérée comme une réponse aux insuffisances d'une attitude strictement empiriste. C'est donc entre autres à ce « postulat » que s'attaque cette expression paradoxale en voulant renouer avec ce que la philosophie transcendantale a tout compte fait délaissé après l'avoir initialement revalorisé, soit l'expérience.

On se rappelle que Bergson a pourfendu le kantisme et l'a qualifié d'imprécis parce qu'il se contente de mettre au jour les conditions de possibilité de l'expérience au lieu de porter principalement son attention sur ce qui distingue telle expérience d'une autre³⁰⁰. On se souvient aussi que selon Bergson, cette prise de position philosophique propre à la philosophie transcendantale découlerait du raisonnement fallacieux qui toujours fait de l'expérience quelque chose qui doit être dès le départ encadré et délimité :

*toute la Critique de la raison pure aboutit à établir que le platonisme, illégitime si les Idées sont des choses, devient légitime si les idées sont des rapports, et que l'idée toute faite, une fois ramenée ainsi du ciel sur la terre, est bien, comme l'avait voulu Platon, le fond commun de la pensée et de la nature. Mais toute la Critique de la raison pure repose aussi sur ce postulat que notre pensée est incapable d'autre chose que de platoniser, c'est-à-dire de couler toute expérience possible dans des moules préexistants*³⁰¹.

Conséquemment, bien qu'on croit s'élever dans la connaissance en délaissant les déterminations contingentes, on accorde en fait plus de réalité à ce qui en a moins, soit le

Deleuze à Husserl » et *Lucidité du corps. De l'empirisme transcendantal en phénoménologie* (surtout le chapitre 5 intitulé « L'empiricité transcendantale de la phénoménologie », pp. 205-230).

³⁰⁰ Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, pp. 21-23.

³⁰¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique » (1903), dans *La pensée et le mouvant*, p. 223. Voir aussi le résumé qu'en donne Deleuze dans *Le bergsonisme*, pp. 100-101.

champ du possible qu'on dérive de celles-ci³⁰², ce qui rend alors incompréhensible l'expérience en tant que devenir, c'est-à-dire en tant que quelque chose survient, se manifeste et offre l'occasion de penser ce qui ne pouvait l'être tout juste auparavant.

S'inspirant de Bergson, Deleuze a repris au vol cette remise en question du kantisme et l'a étendu à la phénoménologie, ce courant philosophique qui a émergé à peu près en même temps que le bergsonisme :

Le tort de toutes les déterminations du transcendantal, comme conscience, c'est de concevoir le transcendantal à l'image et à la ressemblance de ce qu'il est censé fonder. Alors, ou bien l'on se donne tout fait ce qu'on prétendait engendrer par une méthode transcendantale on se le donne tout fait dans le sens dit « originaire » qu'on suppose appartenir à la conscience constituante [*sic*]. Ou bien, conformément à Kant lui-même, on renonce à la genèse ou à la constitution pour s'en tenir à un simple conditionnement transcendantal ; mais on n'échappe pas pour autant au cercle vicieux d'après lequel la condition renvoie au conditionné dont elle décalque l'image³⁰³.

En d'autres termes, contrairement à ce qu'ils prétendent faire, c'est paradoxalement en accordant trop d'importance aux données empiriques que Kant et les phénoménologues ont combattu l'empirisme, ce dont témoigne entre autres ce passage des *Prolégomènes à toute métaphysique future* qui fait référence au point de départ de la *Critique de la raison pure*³⁰⁴, à savoir la question de la possibilité des jugements synthétiques *a priori* :

Mais ici nous n'avons pas besoin de commencer par nous enquérir de la *possibilité* de telles propositions [synthétiques *a priori*], c'est-à-dire de nous demander si elles sont possibles. Car il en existe assez de réellement données et même avec une certitude incontestable, et puisque la méthode que nous suivons présentement doit être analytique, notre point de départ sera l'existence réelle d'une telle connaissance rationnelle synthétique tout en étant pure ; après quoi il faudra cependant faire porter notre *enquête* sur le principe de cette possibilité et poser la question : *comment* cette connaissance est-elle possible ? afin de nous mettre à même de déterminer à partir des

³⁰² C'est ce que Bergson nomme le « mouvement rétrograde du vrai » (Bergson, « Introduction (Première partie) » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, p. 14).

³⁰³ Deleuze, *Logique du sens*, p. 128.

³⁰⁴ Kant, *Critique de la raison pure*, B-19.

principes de sa possibilité les conditions de son emploi, son étendue et ses limites³⁰⁵.

D'après ce passage qui rend bien compte du sens d'une telle démarche, ce serait donc en s'appuyant sur certaines expériences passées que les partisans de la philosophie transcendantale ont déterminé de manière *a priori* la forme dans laquelle vont s'inscrire les expériences futures.

Or, comme l'avait bien vu Bergson, cela a par la suite pour effet de rendre impossible tout apport essentiel de l'expérience, puisqu'elle ne peut plus être qu'un exemple qui confirme un acquis philosophique. Comme Deleuze le déplore à son tour dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet, « ce n'est vraiment pas la peine d'invoquer la richesse concrète du sensible si c'est pour en faire un principe abstrait »³⁰⁶.

Kant et les phénoménologues peuvent bien se référer à l'expérience et reconnaître sa nécessité dans le développement de la connaissance, l'inspiration empiriste se voit bafouée toutes les fois où l'on rabat de manière *a priori* l'expérience sur des « prédicats anthropologiques »³⁰⁷, c'est-à-dire sur une forme préalablement définie ou définissable pour tout être humain³⁰⁸, d'où l'idée de cette recherche de singularités « impersonnelles »³⁰⁹ comme moyen de se détourner de cette tendance propre à la philosophie transcendantale³¹⁰.

³⁰⁵ Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, §5.

³⁰⁶ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, p. 68.

³⁰⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 3.

³⁰⁸ Cette critique des présupposés de la philosophie transcendantale a aussi été formulée par Maurice Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, chapitre « Interrogation et dialectique », pp. 74-139. Cependant, au lieu de prendre position en faveur de l'empirisme comme le fait Gilles Deleuze, Merleau-Ponty a répondu aux difficultés soulevées par la philosophie sartrienne en formulant une ontologie rendant compte de l'entrelacement charnel originaire du sujet et de l'objet. Selon Pierre Montebello, il est clair qu'avec Deleuze, c'est un « retour à Bergson contre Merleau-Ponty » (Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, p. 204).

³⁰⁹ Deleuze, *Logique du sens*, p. 121.

³¹⁰ Il peut être intéressant de souligner ici qu'à cette époque, ce thème de l'« inhumain » n'est pas propre à Deleuze. En effet, bien qu'il l'aborde à partir d'une perspective différente, on le retrouve aussi entre autres en 1966 dans *Les mots et les choses* de Michel Foucault : « En prenant une chronologie relativement courte et un découpage géographique restreint – la culture européenne depuis le XVI^e siècle – on peut être sûr que l'homme y est une invention récente. Ce n'est pas autour de lui que, longtemps, obscurément, le savoir a rôdé.

Du coup, si on veut redonner une place incontournable à l'expérience dans la pratique philosophique, en plus de substituer l'opposition du singulier et du général à celle du particulier et de l'universel, il faut aussi abandonner celle du possible et du réel pour celle de l'actuel et du virtuel³¹¹. C'est cela le tournant « empiriste » que Deleuze fait prendre à la philosophie transcendantale.

Pour Bergson, le virtuel est la durée qui caractérise un être, alors que ce qui est actuel, c'est la manifestation de cette durée dans certaines habitudes. Prolongeant ce partage en le déplaçant quelque peu³¹², Deleuze définit le virtuel comme la marque qui singularise un fait, un état de choses, sans pour autant se confondre avec lui, les deux relevant de temporalités différentes (« Chronos » et « Aïôn ») : le fait « actuel » s'explique par son « effectuation » au présent, par une certaine interaction physique entre des corps que l'on peut définir d'après un même cadre de coordonnées spatiales et temporelles (« Chronos ») ; tandis que le virtuel ne dépend pas de tels rapports causaux³¹³ et se comprend comme une « contre-effectuation » qui se joue sur un autre plan, soit celui qui distingue radicalement ce qui devient (futur) de ce qui a été (passé)³¹⁴, ce qui est posé nécessaire pour qu'un « fait » puisse se signaler comme un « événement » remarquable, c'est-à-dire incomparable, et pour qu'il ne soit pas totalement assimilable, réductible à la forme de l'état de choses qui l'a précédé (« Aïôn »)³¹⁵. L'empirisme de Deleuze se veut

[...] L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine » (Foucault, *Les mots et les choses*, p. 398).

³¹¹ Pour l'introduction de cette nouvelle terminologie, voir entre autres : Bergson, « Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai » (1938), « Le possible et le réel » (1930), « La perception du changement » (1911), dans *La pensée et le mouvant*, respectivement p. 3, p. 112, p. 152. Pour ce qu'il en est de l'adoption de celle-ci par Deleuze, voir : *Différence et répétition*, pp. 270-276.

³¹² Ce point fera l'objet de la section suivante portant sur la mise à l'écart du questionnement ontologique.

³¹³ Deleuze, *Logique du sens*, pp. 198-199.

³¹⁴ *Ibid.*, « Vingt-et-unième série – De l'événement », pp. 174-179.

³¹⁵ *Ibid.*, « Vingt-troisième série – De l'Aïôn », pp. 190-197. Dans *Différence et répétition*, cette distinction porte sur les deux mouvements de la différenciation des singularités au sein du virtuel et de la différenciation de l'actualisation dans des états de choses (Deleuze, *Différence et répétition*, p. 270).

transcendental parce qu'il ne confond pas ces deux niveaux et ne prête pas le flanc à ce qu'il décrit comme une « confusion empiriste de l'événement avec l'accident »³¹⁶.

Il est à noter que malgré cette distinction entre l'actuel et le virtuel, les deux sont tout de même indissociables. Le virtuel est la raison d'être du fait « actuel », ce qui signifie clairement qu'il n'est pas une forme possible à laquelle correspondrait une chose réelle, quelle qu'elle soit. C'est ce que prend bien soin de préciser Deleuze :

le possible s'oppose au réel ; le processus du possible est donc une « réalisation ». Le virtuel, au contraire, ne s'oppose pas au réel ; il possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation. On aurait tort de ne voir ici qu'une dispute de mots : il s'agit de l'existence elle-même. Chaque fois que nous posons le problème en termes de possible et de réel, nous sommes forcés de concevoir l'existence comme un surgissement brut, acte pur, saut qui s'opère toujours derrière notre dos, soumis à la loi du tout ou rien³¹⁷.

C'est donc parce qu'elle ne fait pas l'impasse sur la contingence et qu'elle peut véritablement rendre compte de ce qui arrive que, contrairement à la philosophie transcendantale d'héritage kantien, cette approche peut se targuer de ne pas se contenter de généralités et revendiquer une relation privilégiée avec l'expérience.

C'est ainsi que pour Deleuze, dans l'optique où l'on minimise une partie de ses prises de position phénoménologiques qui lui font renier certaines pistes de recherche, Sartre peut être considéré malgré tout comme un grand philosophe quand il est au plus près du concret et de la facticité :

La « situation » n'est pas pour Sartre un concept parmi les autres, mais l'élément pragmatique qui transforme tout, et sans lequel les concepts n'auraient ni sens ni structure. Un concept n'a ni structure ni sens tant qu'il n'est pas mis en situation. La situation, c'est le fonctionnement du concept lui-même. Et la richesse et la nouveauté des concepts sartriens viennent de ceci, qu'ils sont l'énoncé de situations, en même temps que les situations des agencements de concepts. [...] Dès *L'Être et le néant*, la « mauvaise foi »

³¹⁶ Deleuze, *Logique du sens*, p. 69.

³¹⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 272-273.

sartrienne n'est pas séparable de la mise en scène du garçon de café, pas plus que le regard, du jardin public où il s'exerce. Si bien que ces *misés en scène* à leur tour n'apparaissent pas seulement comme des réussites littéraires ou théâtrales, surajoutées, mais comme l'élément pragmatique qui unit, au plus profond de la pensée de Sartre, la philosophie, le théâtre, la littérature³¹⁸.

Ce qui soulève par conséquent l'admiration de Deleuze, c'est qu'il croit pressentir que Sartre est comme lui conscient que tout concept est créé à l'occasion d'une expérience singulière et qu'on ne peut appliquer indifféremment à tout et n'importe quoi ce concept afin de porter un regard critique sur une autre situation, ce qui rend par exemple inepte selon Deleuze la question de la « dette » de Sartre à l'endroit de Heidegger puisque l'originalité de Sartre, ce sont ces situations qui « faisaient battre les essences au rythme de leurs exemples existentiels »³¹⁹.

Évidemment, la justesse de l'interprétation de Deleuze est discutable : est-ce vraiment toujours de telles situations qui ont inspiré Sartre ou n'est-ce pas plutôt l'appareillage conceptuel qu'il avait déjà sous la main qui lui a permis de *voir* celles-ci ? Cependant, dans la mesure où cette lecture permet d'éclairer la pratique philosophique de Deleuze, ce n'est pas ici l'essentiel. Ce qu'il convient donc de retenir, c'est que pour celui-ci, la « situation », ce serait précisément la part de virtuel qui, dans un fait quelconque, force à penser³²⁰ : si l'on tente de penser autre chose à partir de cette expérience-là, rien de pertinent ne sera formulé, puisque l'exercice consistera à y retrouver des pensées déjà formées, à la définir uniquement d'après des préjugés. Or, comme le rappelle Michel

³¹⁸ Note manuscrite de Deleuze remise à et publiée par Jeannette Colombel dans « Deleuze – Sartre : pistes », dans Bernold, Pinhas (dir.), *Deleuze épars*, pp. 39-40.

³¹⁹ Deleuze, « “Il a été mon maître” » (1964), repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 112). À l'inverse de ce qu'il pense déceler chez Sartre, cette conscience ne serait pas partagée par exemple par Platon, et ce, quoique selon Deleuze, son concept d'« Idée » est lui aussi le résultat d'une création (Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, pp. 33-34).

³²⁰ Sans qu'elle soit appliquée explicitement à la notion sartrienne de « situation », cette idée d'une nécessité propre à la manifestation de la pensée se retrouve chez Deleuze entre autres dans *Différence et répétition*, p. 192.

Foucault dans sa recension de *Différence et répétition* et *Logique du sens*, cela est justement le propre de la bêtise, cet état où l'on croit penser mais où on ne fait que répéter ce qui est déjà su³²¹.

Du coup, à l'inverse de ce qu'affirme Alain Beaulieu dans sa thèse de doctorat³²², l'expérience n'est pas nécessairement trahie par l'exercice « transcendant » de la philosophie, ce qui est encore un point de vue phénoménologique. En tablant sur la distinction de l'actuel et du virtuel, Bergson et Deleuze font en sorte qu'un concept n'est pas forcément la traduction en termes de possible d'une expérience réelle. En étant l'expression d'une expérience actuelle incompatible avec d'autres – virtuelles – relevant de mouvements de pensée différents³²³, le concept se veut plutôt l'affirmation d'une singularité, d'un devenir, d'une rencontre avec ce qui peut être défini négativement comme le « Dehors »³²⁴, avec ce qui provoque une « inimitié qui seule la sortirait de sa stupeur naturelle ou de son éternelle possibilité »³²⁵ – rencontre « inhumaine » parce qu'elle n'est pas étudiée en vue d'être réduite ou assimilée à une structure de conscience ou, plus généralement, à une forme d'expérience commune à tous, c'est-à-dire pouvant être potentiellement reconduite par qui que ce soit, où que ce soit.

Sans une prise en compte de cet apport bergsonien essentiel pour comprendre la conception deleuzienne de l'expérience, il serait très difficile de saisir par exemple ce qu'il

³²¹ Foucault, « *Theatrum philosophicum* », pp. 902-903.

³²² Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, p. 72.

³²³ Il est à noter toutefois que ces actualisations impossibles n'en ont pas moins autant de « réalité » les unes que les autres. Voir à ce sujet : Deleuze, *Logique du sens*, « Vingt-cinquième série – De l'univocité », pp. 208-211.

³²⁴ Ce thème trouve sa source dans l'œuvre de Maurice Blanchot que Deleuze cite assez fréquemment, entre autres dans son étude sur Michel Foucault (Deleuze, *Foucault*, p. 127). Pour de plus amples détails, on peut d'ailleurs à cet égard se reporter à l'article de ce dernier intitulé « La pensée du dehors » ou encore au commentaire d'Anne Sauvagnargues sur cet intérêt qu'ils partagent : *L'empirisme transcendantal*, p. 379 et pp. 384-385.

³²⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 181.

veut dire quand il affirme que la perception d'une toile du héraut de l'abstraction, Wassily Kandinsky, ne met en jeu aucune sensation, ce qui est à première vue absurde puisque celle-ci se manifeste avant tout comme une composition picturale offerte au regard. Or, si on adopte le point de vue bergsonien voulant qu'une expérience ne soit une véritable expérience que dans la mesure où elle implique quelque chose d'incomparable, il devient évident que les figures et les couleurs déployées par Kandinsky sont davantage constitutives d'une expérience spirituelle que d'une expérience de sensation proprement dite, puisqu'en tant que « *code symbolique* »³²⁶, elles en appellent à une élévation du genre humain au-dessus des simples apparences auxquelles donne prise la sensibilité³²⁷.

Cet exemple impliquant le concept de sensation nous amène à nous attarder sur ce qui, en second lieu, fait de l'expression d'empirisme transcendantal une formulation qui semble au départ pour le moins ambiguë tant on a érigé en crédo indiscutable de l'empirisme la manière dont Locke a remis en question les idées innées en discréditant toute pensée qui n'est pas la traduction d'un fait, c'est-à-dire d'une donnée sensible première³²⁸, ce qui serait justement incompatible avec une quelconque philosophie transcendantale qui chercherait au contraire à dégager les structures de l'entendement ou de la conscience qui se dévoilerait certes dans l'expérience mais ne relèverait pas en dernier ressort de celle-ci.

³²⁶ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 97.

³²⁷ *Ibid.*, p. 97. Comme l'écrit Kandinsky lui-même, « La peinture est un art et *l'art* dans son ensemble *n'est pas une vaine création d'objets* qui se perdent dans le vide, mais une puissance qui a un but et doit servir à l'évolution et à l'affinement de l'âme humain [...]. Il est le langage qui parle à l'âme, dans la forme qui lui est propre, de choses qui sont le *pain quotidien* de l'âme et qu'elle ne peut recevoir que sous cette forme » (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p. 200).

³²⁸ Cette affirmation recoupe en fait deux passages, soit celui où Locke a recours à l'expérience pour discréditer les idées innées (Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, I.IV.25) et celui où il soutient que les idées que nous formons des objets sont complètement réductibles à des idées simples et ultimement à des impressions de sensation simples (*Ibid.*, II.I.3).

Dans *Différence et répétition*, Deleuze s'explique clairement sur ce point. À la suite de Bergson qui se refuse à faire de la philosophie une traduction des expériences d'après des coordonnées spatio-temporelles qui font l'impasse sur la durée propre à chaque être, il condamne toute philosophie conçue comme un exercice de représentation où il s'agit de produire une copie intelligible du sensible en occultant ce qui serait le propre de ce sensible qui s'est démarqué et qui a retenu l'attention³²⁹.

La philosophie se caractérise plutôt comme cette démarche qui cherche à donner une consistance à cette différence qui explique ce que l'expérience en tant que telle implique :

En vérité l'empirisme devient transcendantal, et l'esthétique, une discipline apodictique, quand nous appréhendons directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même *du* sensible : la différence, la différence de potentiel, la différence d'intensité comme raison du divers qualitatif. C'est dans la différence que le phénomène fulgure, s'explique comme signe, et que le mouvement se produit comme « effet ». Le monde intense des différences, où les qualités trouvent leur raison et le sensible, son être, est précisément l'objet d'un empirisme supérieur³³⁰.

Alors que dans un premier temps, la philosophie transcendantale avait besoin de renouer avec l'empirisme pour faire en sorte que l'apport réel des expériences ne soit pas gommé en amont par une exposition préalable des possibles, voilà que l'empirisme doit s'élever au transcendantal de façon à ce que l'expérience offre de différent ne soit pas réduit en aval à un simple exercice de reconnaissance qui atteste de l'adéquation de l'impression et de l'idée.

D'une part, que cette différence ne soit pas seulement le fruit de l'imagination, qu'elle ne soit pas par conséquent relative à un individu et qu'elle soit entièrement redevable de l'expérience, cela est attesté par le fait qu'elle est « ce qui ne peut être que

³²⁹ C'est le quatrième postulat de l'« Image de la pensée » critiquée par Deleuze. Voir : *Différence et répétition*, pp. 179-180

³³⁰ *Ibid.*, pp. 79-80

senti », c'est-à-dire saisi par l'intuition en suivant la méthode développée par Bergson et qualifiée par Deleuze d'« une des plus élaborées en philosophie »³³¹. Comme le rappelle Anne Sauvagnargues dans sa présentation du cours qu'il lui a consacré en 1960, Deleuze est bien au fait que l'intuition bergsonienne comme méthode philosophique ne s'apparente jamais à l'expérience psychologique d'un individu en face d'un « objet »³³².

N'étant pas fondée sur le partage du sujet et de l'objet et, comme le remarque encore une fois Anne Sauvagnargues, n'étant pas non plus une compréhension immédiate de ce qui est en jeu³³³, elle se veut un travail actif de l'intelligence qui abolit cette distinction et évite l'arbitraire : l'« objet » n'apparaissant que d'un certain point de vue qui permet de le circonscrire dans sa singularité, il ne peut y avoir de « sujet » pouvant l'approcher de différentes manières et ainsi relativiser l'expérience de pensée³³⁴. Ainsi, comme le fait remarquer Élie During, dans le cas de la conscience, l'intuition vise davantage à construire son concept de façon à mettre en lumière sa singularité qu'à décrire ses structures *a priori* qui diffèrent suivant le type de rapport au monde du sujet à tel ou tel moment³³⁵.

D'autre part, il faut garder à l'esprit que, comme les écrivains anglais et américains, Deleuze cherche à « instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le

³³¹ Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 1.

³³² Sauvagnargues, « Deleuze avec Bergson : le cours de 1960 sur *L'évolution créatrice* », dans Worms (dir.), *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, p. 162. En écho à cette interprétation de Bergson qu'il s'est appropriée, Deleuze affirme en introduction de *Différence et répétition* que « L'empirisme n'est nullement une réaction contre les concepts, ni un simple appel à l'expérience vécue » (p. 3).

³³³ Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 134.

³³⁴ C'est ce que Deleuze entend quand il oppose par exemple la perception d'un animal sur une toile (ce qui suppose le partage sujet-objet) à un devenir-animal qui seul permet de comprendre que la singularité de la peinture de Bacon, c'est cette sensation qui n'est plus rapportée à une forme humaine (Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 27-28).

³³⁵ During, « Présence et répétition : Bergson chez les phénoménologues », p. 863.

fondement, annuler fin et commencement »³³⁶. Or, le seul moyen de s'assurer de penser « par le milieu »³³⁷, c'est de poser que cette différence ne soit pas elle-même une donnée sensible et de ne pas faire en sorte que la question soit de savoir si les idées d'un individu sont « justes », c'est-à-dire traduisent fidèlement ses sensations, ce qui reviendrait à vouloir offrir une pierre d'assise à ses concepts. C'est exactement ce que Deleuze entend quand il affirme qu'« avoir une idée, ce n'est pas de l'idéologie, c'est de la pratique. Godard a une belle formule : pas une image juste, juste une image. Les philosophes devraient dire aussi, et arriver à le faire : pas d'idées justes, juste des idées »³³⁸.

Il en résulte que « ce qui ne peut qu'être senti » dans l'expérience, c'est la mise en relation de deux termes qui n'étaient pas liés auparavant, ce qui fait dire à Deleuze que ce qui anime un philosophe empiriste, « Ce n'est pas du tout la question “est-ce que l'intelligible vient du sensible ?”, mais une tout autre question, celle des relations. *Les relations sont extérieures à leurs termes* »³³⁹.

1.3.2 – La mise à l'écart du questionnement ontologique

En proposant une telle conception de l'expérience, Deleuze fait en sorte que les critiques kantienne et hégélienne de l'empirisme ne sont plus fondées³⁴⁰. Il croit donc avoir trouvé le moyen de se déprendre des apories dans lesquelles Kant et Hegel l'avaient enfermé en déplaçant la question du côté du statut ontologique des concepts. Selon eux, les

³³⁶ Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 37. Il est à noter que les tenants et aboutissants de cette « logique du ET » seront exposés dans la section suivante intitulée « La mise à l'écart du questionnement ontologique ».

³³⁷ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 50.

³³⁸ Deleuze, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) » (1976), repris dans *Pourparlers* (1972-1990), p. 57.

³³⁹ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 69.

³⁴⁰ Cette conception de la pratique philosophique qui est si caractéristique à Deleuze se trouve déjà énoncée dans l'un de ses premiers écrits : « Un choix se définit toujours en fonction de ce qu'il exclut, un projet historique est une substitution logique » (Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, p. 1).

empiristes anglais auraient cru que le fondement sensible de ceux-ci garantissait leur correspondance avec la réalité, mais ils n'étaient pas justifiés de le croire, ce qui discrédite leurs prétentions philosophiques.

D'un côté Kant critique Locke et sa tentative de « *sensualiser* »³⁴¹ tous les concepts à partir d'une « certaine *physiologie* de l'entendement »³⁴² : contre ce rapport mécanique qui fait dériver toutes les idées directement de l'expérience sensible (ce qui semble déjà une lecture tronquée de Locke, puisque sont d'emblée écartées les idées de réflexion³⁴³), Kant essaie de démontrer que notre expérience du monde extérieur est toujours soumise à la forme de notre sensibilité et de notre entendement, ce qui revient à dire que la connaissance est fondée dans le sujet connaissant, non dans l'objet connu, et qu'elle est limitée du coup à ce que celui-ci peut connaître³⁴⁴.

De l'autre, Hegel montre que la certitude sensible ne révèle pas l'essence de l'objet particulier comme on aurait d'abord tendance à le croire. En effet, l'objet perçu *ici et maintenant* n'est, l'instant d'après, déjà plus perçu. Tout ce qui subsiste alors, ce sont l'universalité des termes *ici* et *maintenant* utilisés pour le désigner, de même que l'idée abstraite que j'ai formée de lui : « Sa vérité est dans l'objet en tant qu'*objet mien*, ou dans le *viser mien* ; il est parce que *moi*, j'ai un savoir de lui »³⁴⁵. Ainsi, selon Hegel, on ne peut s'appuyer sur le sensible pour corroborer une idée, car en fait, toute référence au sensible renvoie plutôt irrémédiablement la pensée à elle-même.

³⁴¹ Kant, *Critique de la raison pure*, A-271/B-327.

³⁴² *Ibid.*, A-IX.

³⁴³ « The two, I say, viz. External, Material things, as the Objects of *SENSATION* ; and the Operations of our own Mind within, as the Objects of *REFLECTION*, are, to me, the only Originals, from whence all our *Ideas* take their beginnings. The term *Operations* here, I use in a large sence, as comprehending not barely the Actions of the Mind about its *Ideas*, but some sort of Passions arising sometimes from them, such as is satisfaction or uneasiness arising from any thought » (Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II.I.4).

³⁴⁴ C'est la fameuse « révolution copernicienne » (Kant, *Critique de la raison pure*, B-XV à B-XVIII).

³⁴⁵ Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, t. 1, p. 85.

Eu égard à ce qui est commun à ces deux critiques, il n'est pas dénué d'intérêt de rappeler au départ que plusieurs empiristes classiques ne souscrivent pas à cette thèse voulant que le but de leur démarche soit de fonder une idée sur un « donné », c'est-à-dire sur une impression sensible préalable. Pour cette raison, la condamnation de Kant et Hegel n'apparaît donc pas tout à fait justifiée, puisqu'ils se méprennent sur l'objectif poursuivi par l'entremise de cette attitude philosophique tournée vers l'expérience.

Certes, il est indéniable que Locke distingue clairement dans un objet dont on fait l'expérience ses qualités secondes et ses qualités premières, et ce, en affirmant que les idées que nous formons de ces dernières ont une parenté certaine avec les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes indépendamment de nous :

the *Ideas of primary Qualities* of Bodies, are *Resemblances* of them, and their Patterns do really exist in the Bodies themselves ; but the *Ideas, produced* in us by these *Secondary Qualities*, have no resemblance of them at all. There is nothing like our *Ideas*, existing in the Bodies themselves. They are in the Bodies, we denominate from them, only a Power to produce those Sensations in us : And what is Sweet, Blue, or Warm in *Idea*, is but the certain Bulk, Figure, and Motion of the insensible Parts in the Bodies themselves, which we call so³⁴⁶.

Ne se contentant pas d'opérer ce partage, Locke ajoute aussitôt que, même si ces qualités premières échappent parfois à nos sens, elles n'en sont pas moins réelles : « The particular *Bulk, Number, Figure, and Motion of the parts of Fire, or Snow, are really in them*, whether any one Senses perceive them or no : and therefore they may be called *real Qualities*, because they really exist in those Bodies »³⁴⁷.

Or, ce qui est étrange, c'est que dès les premières pages de l'*Essay concerning Human Understanding*, le « donné » qui serait le supposé fondement assuré de toutes nos idées s'avère en fait un donné problématique. En effet, Locke nous prévient que même si

³⁴⁶ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II.VIII.15.

³⁴⁷ *Ibid.*, II.VIII.17.

son objet d'étude est l'entendement humain, son but n'est pas de révéler les secrets de la constitution de l'esprit³⁴⁸, ni une fois connus les rouages et le fonctionnement de celui-ci plonger dans les méandres de l'Être³⁴⁹. C'est donc dire que Locke se propose d'abandonner le questionnement ontologique sur la nature première (ou dernière) des choses et que la sensation, le « donné » sensible auquel réfèrent nos idées, ne donne aucune légitimité *a priori* aux concepts que nous formons à partir de lui.

De plus, la démarche visant à retrouver l'origine première des idées n'a pas pour fonction de confirmer ou d'infirmer une idée en tant qu'être de la chose, c'est-à-dire en tant que reprise conceptuelle adéquate de la chose perçue par les sens. Comme le souligne à juste titre Deleuze, le recours à l'expérience dans l'empirisme classique est seulement un principe qui permet d'évaluer les idées entre elles et de distinguer celles qui sont scientifiquement recevables de celles qui, n'étant pas clairement discernables, ne peuvent être sérieusement prises en considération, car elles présupposent quelque chose qui n'est pas saisissable par l'esprit³⁵⁰. En d'autres mots, si une idée ne peut supporter cette épreuve généalogique, alors elle ne doit pas être considérée comme une véritable « idée » : « Whatever *Idea* was never perceived by the mind, was never in the mind »³⁵¹. Cependant, malgré ce principe discriminatoire qui permet d'y voir un peu plus clair dans notre esprit, il est toujours impossible de savoir si une idée représente ou non un « objet » en tant que tel.

Le principe de l'expérience semble donc contredire ce statut « ontologique » dévolu aux qualités premières par Locke. En effet, s'il n'est pas possible de retracer dans l'expérience une idée, c'est-à-dire que si une idée se dérobe à cette enquête en n'étant pas

³⁴⁸ *Ibid.*, I.I.2.

³⁴⁹ *Ibid.*, I.I.7.

³⁵⁰ Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, p. 93.

³⁵¹ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, I.IV.20.

clairement appréhendée par l'esprit et, en dernière analyse, distinguée des autres idées, alors rien ne nous pousse à l'admettre et tout à la rejeter. C'était d'ailleurs sur cet argument que Locke lui-même s'appuyait pour remettre en cause le caractère inné des idées cartésiennes³⁵².

La démarche de Hume s'inscrit dans cette veine et dès l'introduction de son *Treatise of Human Nature*, Hume nous dit, comme Locke, qu'il compte s'en tenir à l'expérience et qu'il ne visera pas à dégager les ressorts ultimes de l'esprit humain³⁵³. En percevant la contradiction qu'il y a entre le principe d'expérience et le fait d'attester l'existence de qualités premières, il va faire une critique acérée de celles-ci en démontrant que, puisque nous n'avons toujours droit qu'à des perceptions, l'idée d'un objet existant indépendamment de nous ne peut prétendre à aucune légitimité³⁵⁴. De plus, même à supposer qu'un tel objet existerait indépendamment de nous, nous ne pourrions jamais avoir l'expérience de la relation qu'entretient cet objet avec les perceptions qu'il induit en nous. Ce qui veut dire que nous ne pourrions jamais savoir si ces perceptions ressemblent à l'objet, puisqu'une telle comparaison entre l'objet et les perceptions serait elle-même une perception³⁵⁵. Enfin, dernier argument, puisque toutes nos perceptions sont éphémères, l'expérience ne nous offre pas l'occasion d'avoir des idées de qualités premières et d'objets toujours identiques à eux-mêmes à travers le temps. Ces idées sont donc de pures fictions de l'imagination³⁵⁶.

Ce qui est alors problématique pour les empiristes classiques, ce n'est pas la correspondance entre une idée et une impression, mais comme l'a très justement fait

³⁵² *Ibid.*, I.II.5.

³⁵³ Hume, *A Treatise of Human Nature*, introduction, huitième paragraphe (I.8).

³⁵⁴ *Ibid.*, 1.2.6.8.

³⁵⁵ *Ibid.*, 1.4.2.4 et 1.4.2.47.

³⁵⁶ *Ibid.*, 1.4.3.4 et 1.4.4.6.

remarquer Deleuze³⁵⁷, ce sont les relations entre nos idées et la valeur qu'il convient de leur accorder, d'où le passage d'une connaissance indubitable à la Descartes jugée impossible à un savoir relevant d'une « croyance » toujours plus ou moins probable³⁵⁸.

Ainsi, quoiqu'ils en disent, le fondement de la critique relève à la fois pour Kant et Hegel d'une certaine position de problème qui confond le moyen avec la fin dans leur interprétation de l'empirisme. Il s'avère donc nécessaire de déplacer cette dernière pour dénouer l'impasse.

C'est apparemment Jean Wahl qui, à la suite probablement de sa lecture de Russell, a été l'un des premiers en France à ne pas souscrire à cette idée de l'empirisme héritée de Kant et Hegel³⁵⁹, ce que rappelle d'ailleurs explicitement Deleuze qui lui attribue le renouvellement de l'idée que l'on peut se faire de la relation³⁶⁰, pièce maîtresse selon lui pour une possible reconsidération de l'apport réel de l'expérience en philosophie.

Chez Kant, les relations entre les données sensibles trouvent leur raison d'être dans le sujet connaissant qui se les subordonne. Chez Hegel, toute différence est aussitôt traitée

³⁵⁷ Deleuze, « Hume » (1972), repris dans *Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1975*, p. 232.

³⁵⁸ Voir sur ce sujet les chapitres XV (« *Of Probability* ») et XVI (« *Of the Degrees of Assent* ») du quatrième livre de l'*Essay concerning Human Understanding* de John Locke ainsi que la quatorzième section (« *Of the idea of necessary connexion* ») de la troisième partie du premier livre du *Treatise of Human Nature* de Hume. Sur la question de la probabilité, on peut se référer au chapitre VII (« La relation de causalité. Causalité et probabilité ») de la première partie du livre de Jean-Pierre Cléro, *Hume. Une philosophie des contradictions*, pp. 105-122.

³⁵⁹ Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, pp. 282-284. Comme l'a signalé un commentateur qui s'intéresse aux sources d'inspiration empiristes de Deleuze, il est à noter cependant que, contrairement à Wahl qui n'attache pas beaucoup d'importance à de telles considérations, Russell insiste sur l'extériorité des relations par rapport à leurs termes afin de faire de la philosophie une logique qui s'attache aux formes des relations (Shirani, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, p. 51).

³⁶⁰ « À part Sartre qui est pourtant resté pris dans les pièges du verbe être, le philosophe le plus important en France, c'était Jean Wahl. Non seulement il nous a fait rencontrer la pensée anglaise et américaine, il a su nous faire penser en français des choses très nouvelles, mais il a poussé le plus loin pour son compte cet art du ET » (Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 72). Pour avoir une meilleure idée de la pensée de cette figure iconoclaste de la philosophie française, on peut se référer à l'article « Jean Wahl et la philosophie » que Ferdinand Alquié a consacré à une série d'ouvrages que le penseur a fait publier dans les années 1940-50. Pour le bénéfice de cette thèse, on peut souligner que Wahl ne s'intéresse pas aux filiations (p. 519), qu'il délaisse l'ontologie au profit de l'étude des devenirs (p. 532) et qu'enfin, il considère que ce qui importe, ce n'est pas le système d'un philosophe, mais l'attitude qu'il adopte face aux problèmes qu'il confronte (pp. 519-520).

comme une opposition au sein du concept pensé par le philosophe³⁶¹, ce qui lui permet de « ridiculiser le pluralisme [c'est-à-dire ici l'empirisme], en l'identifiant à une conscience naïve qui se contenterait de dire "ceci, cela, ici, maintenant" – comme un enfant bégayant ses plus humbles besoins »³⁶², comme le souligne Deleuze dans la virulente critique qu'il adresse à Hegel par l'intermédiaire de Nietzsche.

Dans les deux cas, les relations sont soumises à l'un des termes (le sujet connaissant, le concept) qui est dès lors le garant de leur légitimité, ce qui est tout à fait contraire à une attitude résolument empiriste qui s'intéresse à ce que l'expérience peut apporter de nouveau à la pensée en mettant en relation deux idées qu'au départ rien ne prédestinait à conjuguer³⁶³.

À l'inverse de l'approche préconisée par Kant et Hegel, en affirmant à la suite de Wahl que les relations sont extérieures à leurs termes, Deleuze s'assure que l'expérience soit décisive dans le développement d'une pensée, c'est-à-dire dans la création d'un concept singulier : « Penser, c'est expérimenter, mais l'expérimentation, c'est toujours ce qui est en train de se faire – le nouveau, le remarquable, l'intéressant, qui remplacent l'apparence de vérité et qui sont plus exigeants qu'elle »³⁶⁴.

³⁶¹ Comme il le souligne dans sa préface rédigée après-coup de façon à ce qu'elle annonce l'essentiel et qu'elle oriente ainsi la lecture, « la philosophie est essentiellement dans l'élément de l'universalité qui inclut en soi le particulier » (Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, t. 1, p. 5).

³⁶² Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 4.

³⁶³ « Il faudrait opposer la façon par laquelle l'anglais et l'allemand forment les mots composés dont ces deux langues sont également riches. Mais l'allemand est hanté du primat de l'être, de la nostalgie de l'être, et fait tendre vers lui toutes les conjonctions dont il se sert pour fabriquer un mot composé : culte du Grund, de l'arbre et des racines, et du Dedans. Au contraire l'anglais fait des mots composés dont le seul lien est un ET sous-entendu, rapport avec le Dehors, culte de la route qui ne s'enfonce jamais, qui n'a pas de fondations, qui file à la surface, rhizome. Blue-eyed boy : un garçon, du bleu et des yeux – un agencement. ET... ET... ET, le bégaiement. L'empirisme n'est pas autre chose » (Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 73). Dans *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Deleuze est on ne peut plus clair : « On appellera non-empiriste toute théorie selon laquelle, d'une façon ou d'une autre, les relations découlent de la nature des choses » (p. 123).

³⁶⁴ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 106.

Cet aspect est crucial : bien que Deleuze semble l'avoir suivi jusqu'au bout dans le renouvellement de son rapport à l'expérience, il y a là un point de rupture avec Bergson qui, on se rappelle, visait à définir ontologiquement toute chose d'après sa durée.

On remarque en effet que quand il revient sur Bergson, que ce soit comme dans *Mille plateaux* en 1980 pour relever ce qu'il lui a personnellement apporté dans le développement de sa propre philosophie ou encore pour souligner ce qui l'a initialement aiguillonné dans la rédaction de son commentaire de 1966, Deleuze insiste beaucoup sur sa « théorie des multiplicités » qui se trouverait en opposition avec celle développée presque simultanément par le courant phénoménologique³⁶⁵. Si, en plus, on considère que Deleuze pensait sa pratique empiriste comme « ce type d'expérience qui permet de découvrir les multiplicités »³⁶⁶ et qu'on prend en considération qu'en 1995, à la veille de sa mort, il a affirmé que « La philosophie est la théorie des multiplicités »³⁶⁷, il semble indéniable que c'est ce point du bergsonisme qui constitue le cœur du rapport philosophique entre les deux penseurs.

En fait, ce qui est alors en jeu, c'est la série d'oppositions à partir de laquelle la pensée de Bergson s'est déployée : en mettant l'accent sur les multiplicités, Deleuze relègue au second plan les préoccupations ontologiques sous-jacentes aux dualismes espace / durée et matière / mémoire, et ce, au profit de l'expérience en tant que telle qui est considérée comme l'actualisation d'une virtualité.

Avant de développer sur ce point, il est important de noter que ce déplacement n'est pas gratuit et qu'il s'est progressivement affirmé et consolidé tout au long de sa vie. En

³⁶⁵ « Bergson (beaucoup plus encore que Husserl, ou même Meinong et Russell) a eu une grande importance dans le développement de la théorie des multiplicités » (Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, pp. 603-604) ; Deleuze, « Postface pour l'édition américaine : un retour à Bergson » (1988), dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 315.

³⁶⁶ Deleuze, « Lettre-préface à Jean-Clet Martin » (1990), reprise dans *Ibid.*, p. 339.

³⁶⁷ Deleuze, « L'actuel et le virtuel » (1995), dans Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 179.

effet, dans une recension de 1954 portant sur *Logique et existence* de Jean Hyppolite, Deleuze maintient encore le primat de cette question³⁶⁸ et, une quinzaine d'années plus tard, en conclusion de *Différence et répétition*, il considère avoir apporté une réponse satisfaisante à celle-ci³⁶⁹. Cependant, malgré l'apparente insistance qu'il met à revenir sur ce thème, on aurait tort de voir là la principale préoccupation de Deleuze quand il s'agit de Bergson : en fait, la référence à ce dernier lui sert justement à quitter ce terrain³⁷⁰.

Selon la terminologie deleuzienne, il s'agit ici de privilégier une alliance et non la filiation³⁷¹ : alors que la seconde vise simplement la constitution d'une tradition qui élude la singularité à la fois de la philosophie étudiée et du philosophe consacrant son travail à celle-ci, la première répond à un besoin pratique en lien avec une certaine situation du penseur qui nécessite une aide extérieure pour sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve confiné³⁷².

Dans le cas de Deleuze, il s'agissait de renouer avec un pluralisme philosophique et avec les « devenirs » mis à mal par le traitement que leur a réservé les principaux

³⁶⁸ « Que la philosophie, si elle a une signification, ne puisse être qu'une ontologie et une ontologie du sens, on le reconnaîtra à la suite de M. Hyppolite » (Deleuze, « Jean Hyppolite, *Logique et existence* » (1954), repris dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 22).

³⁶⁹ « La représentation implique essentiellement l'analogie de l'être. Mais la répétition, c'est la seule Ontologie réalisée, c'est-à-dire l'univocité de l'être » (Deleuze, *Différence et répétition*, p. 387).

³⁷⁰ Pour ne pas avoir alors pris acte de ce déplacement, j'en suis venu dans un article publié en 2006 à accorder une trop grande importance à la portée ontologique de la définition deleuzienne de la philosophie, et ce, au détriment des créations qui la justifie (Bolduc, « En quel sens faut-il entendre la formule de Gilles Deleuze voulant que la philosophie soit une création de concepts ? », particulièrement pp. 52-54).

³⁷¹ Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, pp. 36-37.

³⁷² Sur cette distinction, on peut aussi se référer à un passage aujourd'hui célèbre : « Je suis d'une génération, une des dernières générations qu'on a plus ou moins assassinée avec l'histoire de la philosophie. [...] ma manière à moi de m'en tirer à cette époque [les années 1950-60], c'était, je crois bien, de concevoir l'histoire de la philosophie comme une sorte d'enculage ou, ce qui revient au même, d'immaculée conception. Je m'imaginais arriver dans le dos d'un auteur, et lui faire un enfant, qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux. Que ce soit le sien, c'est très important, parce qu'il fallait que l'auteur dise effectivement tout ce que je lui faisais dire. Mais que l'enfant soit monstrueux, c'était nécessaire aussi, parce qu'il fallait passer par toutes sortes de décentrement, glissements, cassements, émissions secrètes qui m'ont fait bien plaisir. [...] Le nom [d'un philosophe] comme appréhension instantanée d'une telle multiplicité intensive, c'est l'opposé de la dépersonnalisation opérée par l'histoire de la philosophie, une dépersonnalisation d'amour et non de soumission. On parle du fond de ce qu'on ne sait pas, du fond de son propre sous-développement à soi » (Deleuze, « Lettre à un critique sévère » (1973), reprise dans *Pourparlers (1972-1990)*, pp. 14-16).

philosophes qui étaient enseignés pendant les années d'études de Deleuze, soit entre autres Hegel et Husserl³⁷³.

Cependant, cette appropriation à des fins étrangères à celles poursuivies par Bergson n'est pas sans conséquences et comme le fait remarquer Pierre Montebello, dans le cas présent, le recadrage évacue du bergsonisme tout motif spiritualiste qui, par exemple, prêterait le flanc à une critique de type phénoménologique portant sur le sens prêté par une conscience aux concepts maniés par Bergson dans ses dualismes³⁷⁴.

Ce qui importe alors à Deleuze et qui justifie ce déplacement, ce n'est pas tant la portée existentielle des thèses de Bergson, mais la manière de poser le problème qui ouvre la porte à une réelle expérimentation qui met au jour des différences. Si la durée est un thème intéressant pour Deleuze, ce n'est pas pour elle-même, mais parce que pour Bergson cette durée diffère pour chaque être : par définition, elle est ce qui vaut pour une chose et ne vaut pas pour l'autre. Cette pluralité donne alors une consistance au virtuel qui n'est rien d'autre que la somme de ces actualisations impossibles mais tout de même réelles.

Or, bien que cette mise à distance des conclusions bergsoniennes vienne de prime abord mettre en doute la valeur de ce que Deleuze soutient à la suite de Bergson sur la question de l'empirisme, il ne faut pas en venir à cette conclusion trop rapidement.

En effet, si l'on suit la distinction opérée par Kant et présentée en introduction, une philosophie qui s'appuie sur l'expérience est empiriste et dénote avant tout une attitude philosophique qui, bien qu'elle s'oppose au rationalisme, n'implique pas pour autant une

³⁷³ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, pp. 18-23.

³⁷⁴ Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, p. 223. Comme son biographe l'a mis en lumière, ce rejet de tout spiritualisme a été présent dès les premiers écrits de Deleuze, comme en témoigne un texte publié en 1946 et intitulé « Du Christ à la bourgeoisie ». Empreint de dialectique et fortement marqué par l'influence du Sartre de *L'être et le néant*, cet article sera par la suite renié par Deleuze qui n'a pas philosophiquement apprécié le virage humaniste de l'existentialisme confirmé par la célèbre conférence prononcée par Sartre à ce sujet au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale (Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, pp. 117-120).

certaine conception du monde. En d'autres termes, une philosophie qui en revient toujours à l'expérience dans l'élaboration conceptuelle se distingue certes radicalement de celle qui cherche à juger par la raison (suffisante *en droit* quoiqu'empêtrée *de fait* dans ce qui diffère d'elle) quel concept il faut appliquer à telle ou telle expérience particulière ; cependant, tout comme sa contrepartie, elle ne peut être taxée de manière *a priori* d'idéalisme ou de matérialisme, deux prises de position ontologiques qui soutiennent respectivement que tout ce qui existe dérive des idées et de la matière.

Étant donné que l'empirisme est une attitude et non pas une prise de position philosophique préalable sur la nature des choses, on comprend qu'il n'est pas nécessairement contradictoire qu'un empiriste classique notoire comme Berkeley puisse aussi être reconnu comme un immatérialiste³⁷⁵.

De même, cela permet de donner un certain sens à l'une des assertions les plus étonnantes et anachroniques de Gilles Deleuze au sujet de l'attitude philosophique en question, à savoir que « l'inspiration spinoziste est profondément empiriste », ce qui va explicitement à l'encontre du fait que, selon la plupart des commentateurs qui étudient présentement sa pensée, Spinoza est indubitablement un rationaliste. Cette association inattendue avec l'empirisme serait due au fait que, selon Deleuze, Spinoza ne met pas exclusivement l'accent sur les conclusions de la raison, mais qu'il insiste aussi sur le chemin parcouru afin de parvenir à celles-ci :

La question n'est plus : Pourquoi avons-nous des idées inadéquates ? Mais au contraire : Comment arriverons-nous à former des idées adéquates ? Chez Spinoza, il en est de la vérité comme de la liberté : elles ne sont pas données

³⁷⁵ Les *Three Dialogues between Hylas* [le matérialiste] and *Philonous* [l'ami de l'esprit] sont précisément une défense argumentée de cet immatérialisme et une réponse aux principales critiques qu'on peut lui adresser. La distinction entre matérialisme et immatérialisme est explicitement discutée à la fin du troisième dialogue (Berkeley, *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, dans *Principles of Human Knowledge / Three Dialogues*, pp. 199-207).

en principe, mais apparaissent comme le résultat d'une longue activité par laquelle nous produisons des idées adéquates, échappant à l'enchaînement d'une nécessité externe. [...] Il est toujours frappant de constater la différence d'inspiration entre les empiristes et les rationalistes. Les uns s'étonnent de ce qui n'étonne pas les autres. À entendre les rationalistes, la vérité et la liberté sont avant tout des droits ; ils se demandent comment nous pouvons déchoir de ces droits, tomber dans l'erreur ou perdre la liberté. C'est pourquoi le rationalisme a trouvé dans la tradition adamique, posant en principe l'image d'un Adam libre et raisonnable, un thème qui convenait particulièrement avec ses préoccupations. Dans une perspective empiriste, tout est renversé : l'étonnant, c'est que les hommes arrivent parfois à comprendre le vrai, parfois à se comprendre entre eux, parfois à se libérer de ce qui les enchaîne. À la vigueur avec laquelle Spinoza s'oppose constamment à la tradition adamique, on reconnaît déjà l'inspiration empiriste, qui conçoit la liberté et la vérité comme des produits ultimes surgissant à la fin³⁷⁶.

Cela signifie que même si Spinoza procède non par induction mais par déduction, même si son système philosophique n'est pas un « patchwork »³⁷⁷, c'est-à-dire un tout constitué de parties assemblées tant bien que mal les unes à la suite des autres, il n'en demeure pas moins que Spinoza reconnaît que l'expérience est nécessaire à la pratique philosophique : c'est elle qui permet de distinguer les trois genres de connaissance, conçus comme des « modes d'existence », en rendant possible le passage de l'un à l'autre³⁷⁸. De ce point de vue, on peut en conclure avec Deleuze que Spinoza n'est pas insensible aux préoccupations qui animent l'empirisme, car l'expérience est au cœur de sa démarche philosophique.

Plus profondément, le partage kantien entre rationalisme et empirisme, c'est-à-dire entre une philosophie qui écarte l'apport décisif de l'expérience et une autre qui lui redonne

³⁷⁶ Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 134.

³⁷⁷ C'est l'un des traits typiques de l'empirisme selon Deleuze (Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 69).

³⁷⁸ Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, chap. XVIII « Vers le troisième genre », pp. 268-281. Ce point est repris dans : Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, pp. 157-158. Dans cet ouvrage, Deleuze se positionne encore indirectement sur cette question en écrivant qu'« atteindre à Dieu le plus vite possible, et non pas immédiatement, fait pleinement partie de la méthode définitive de Spinoza à la fois dans le *Traité de la réforme [de l'entendement]* que dans *L'Éthique* » (pp. 151-152). Affirmant cela, Deleuze ne croit donc pas qu'il faille opposer radicalement le cheminement relaté dans le *Traité* et le développement déductif à la manière géométrique de l'*Éthique*, ni qu'il faille considérer le premier comme un échec dû à la trop grande place accordée à l'expérience et le second comme une réussite explicable par un parti pris exclusivement rationaliste.

ses lettres de noblesse, est d'autant plus crucial et déterminant dans le cas de Deleuze qu'il lie sa pratique philosophique à une croyance, obtenue à la suite d'une « conversion empiriste »³⁷⁹, et que celle-ci, par définition, ne présuppose justement pas une connaissance du monde : « Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable qui pourtant ne peut être que pensé »³⁸⁰.

Certes, à la fois pour le rationalisme et l'empirisme, la philosophie ne peut pas définir ce qui sans cesse lui échappe. Cependant, comme c'est le cas par exemple avec l'expérience et ce qu'elle donne à penser sans être pour autant une pensée déjà constituée, elle peut soit l'écarter pour ne réaffirmer que ce qui était déjà connu, soit reconnaître son apport essentiel et irréductible : à chaque fois, l'option choisie met en lumière une attitude philosophique, non une ontologie.

Du coup, une fois que la question de l'expérience est clairement distinguée de celle touchant la quête d'une quelconque philosophie première, il se trouve tout à fait justifié dans le cadre de cette thèse de ne pas nécessairement suivre la voie ouverte d'abord par Bergson et empruntée par la suite, entre autres, par Paola Marrati, Véronique Bergen et Alain Badiou lorsqu'ils s'intéressent avant tout à ce type d'implications et de prolongements des réflexions de Gilles Deleuze.

Par exemple, dans « Le nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze », Paola Marrati écrit qu'il reconnaît lui aussi la « consistance ontologique »³⁸¹ du temps, alors que dans *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Véronique Bergen soutient que « Seules l'univocité de l'être et la pensée de l'immanence auront répondu à la question

³⁷⁹ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 72.

³⁸⁰ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 221.

³⁸¹ Marrati, « Le nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze », p. 265.

“quelles sont les conditions de l'événement, pour que tout soit événement ?” et permis la réélaboration de la question du transcendantal de l'être et de la pensée dans le sens d'un “empirisme supérieur” qui fait fond sur le doublet du virtuel et de l'actuel »³⁸².

De la même manière, Alain Badiou décrète dans *Deleuze. “La clameur de l'Être”* que « Le problème fondamental de Deleuze n'est certes pas de libérer le multiple, c'est d'en plier la pensée à un concept renouvelé de l'Un », ce qui l'amène dans la même foulée à vouloir à tout prix, « identifier soigneusement, dans l'œuvre de Deleuze, une métaphysique de l'Un »³⁸³.

Or, comme on vient de le voir, en se donnant un tel but, non seulement ces commentateurs prêtent le flanc aux critiques kantienne et hégélienne de l'empirisme, mais ils font aussi l'impasse sur un aspect essentiel de la démarche de Deleuze. Par conséquent, pour ne pas perdre de vue ce qui caractérise en propre sa pratique philosophique, il est nécessaire de s'attarder à celle-ci en tant qu'elle met au jour des relations extérieures à leurs termes et non la durée comme consistance ontologique de tout être.

En définissant ainsi l'empirisme, le « donné » dont on fait l'expérience devient un signe distinctif, une « différence d'intensité » qui dénote que deux termes hétérogènes qui n'étaient pas liés le sont soudainement à un certain moment dans une « synthèse asymétrique du sensible »³⁸⁴ qui rend « remarquable » cette relation :

La différence n'est pas le divers. Le divers est donné. Mais la différence, c'est ce par quoi le donné est donné. C'est ce par quoi le donné est donné comme divers. [...] Tout phénomène renvoie à une inégalité qui le conditionne. Toute diversité, tout changement renvoient à une différence qui en est la raison

³⁸² Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, pp. 674-675.

³⁸³ Badiou, *Deleuze. “La clameur de l'Être”*, p. 20. Pour une étude comparative des positions philosophiques respectives de Badiou et Deleuze, voir : Beaulieu, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, chapitre 4 « Deleuze et Badiou autour de l'être et de l'événement », pp. 71-87.

³⁸⁴ C'est le titre du chapitre V de *Différence et répétition*, pp. 286-335.

suffisante. Tout ce qui se passe et qui apparaît est corrélatif d'ordres de différences : [...], *différence d'intensité*³⁸⁵.

Ainsi, la mise au jour d'une relation extérieure par rapport aux termes qui la composent devient l'épreuve qui permet, dans la création d'un concept qui l'entérine, de confirmer qu'il y a véritablement eu une expérience et que ce qui a été « intuitionné » n'est pas en fait une simple occasion de redécouvrir les déterminations de l'entendement ou de la pensée.

Pour Deleuze, il ne s'agit donc plus, comme c'était le cas avec l'empirisme classique, de parvenir à redéfinir la connaissance d'après un nouveau paradigme reposant sur la légitimation de certaines croyances par une comparaison du taux de probabilité de différentes relations d'idées³⁸⁶.

En fait, ce que propose Deleuze n'a rien à voir avec ce type d'entreprise. Certes, il s'agit toujours d'une question de relations d'idées, mais en tant qu'il vise à rendre compte du caractère sans pareil d'une expérience en la rapportant à deux idées dont la différence permet de comprendre en quoi elle est incomparable, l'empirisme transcendantal deleuzien est essentiellement un « empirisme de l'Idée »³⁸⁷ qu'il qualifie de « problématique »³⁸⁸, puisqu'il ne s'en tient pas exclusivement aux données empiriques, ce qui serait l'approche d'un « empirisme simple »³⁸⁹, c'est-à-dire inférieur.

On comprend dès lors par ce qui précède que l'« Idée » deleuzienne n'a rien à voir avec la signification que l'on associe très souvent à ce terme, car ultimement, elle n'est pas redevable d'une philosophie de la représentation³⁹⁰. D'une part, elle n'est pas une idée au sens platonicien, puisqu'elle n'est pas une « Forme », c'est-à-dire qu'elle ne se révèle pas la

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 286.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 209.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 356.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 210-212.

³⁸⁹ Deleuze, « L'immanence : une vie... » (1995), repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 359.

³⁹⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 247.

vérité d'une réalité sensible qui la reflète imparfaitement³⁹¹. D'autre part, elle n'est pas non plus une idée à la manière d'un empiriste classique comme Hume étant donné qu'elle n'est pas à l'image d'une impression première, que celle-ci soit de sensation ou de réflexion³⁹².

Certes, d'une certaine façon, comme le veut la signification traditionnelle du mot, les idées qui composent la relation et constituent de ce fait l'« Idée » deleuzienne sont des « représentations » dans la mesure où elles traduisent bien conceptuellement des expériences. Cependant, comme cela a été souligné précédemment, ce qui est intéressant pour Deleuze, ce n'est pas de voir si chacune d'elles peut être par la suite associée à d'autres expériences qui l'exemplifieraient, mais c'est de mettre au jour le point de vue qui, pour rendre compte de la singularité d'une expérience, a soudainement nécessité l'association entre ces deux idées et les a ainsi élevées au rang d'« événements idéaux » alors qu'elles pouvaient jusqu'alors être conçues séparément :

Le problème de la pensée n'est pas lié à l'essence, mais à l'évaluation de ce qui a de l'importance et de ce qui n'en a pas, à la répartition du singulier et du régulier, du remarquable et de l'ordinaire, qui se fait tout entière dans l'inessentiel ou dans la description d'une multiplicité, par rapport aux événements idéaux qui constituent les conditions d'un « problème ». Avoir une Idée ne signifie pas autre chose ; et l'esprit faux, la bêtise elle-même, se définit avant tout par ses perpétuelles confusions sur l'important et l'inimportant, l'ordinaire et le singulier³⁹³.

L'une ou l'autre de ces idées ne pouvant dénoter à elle seule ce qui distingue cette expérience de toutes les autres, et ce, quoiqu'elles s'avèrent pourtant toutes deux essentielles pour la circonscrire dans une « Idée », elles deviennent les termes d'un « problème » auquel le concept créé fait écho.

³⁹¹ Sur cette question, on peut relire la célèbre « allégorie de la caverne » (Platon, *La République*, livre VII, 514a-518b).

³⁹² « Those perceptions, which enter with most force and violence, we may name *impressions* ; and under this name I comprehend all our sensations, passions and emotions, as they make their first appearance in the soul. By *ideas* I mean the faint images of these in thinking and reasoning » (Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1.1.1.1).

³⁹³ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 245.

Cela étant dit, une fois affiché ce point d’ancrage, on comprend mieux le leitmotiv empiriste de Gilles Deleuze : contrairement à la démarche de Kant qui cherche à définir de manière *a priori* le domaine de l’expérience possible en établissant par exemple que toute perception concrète sera nécessairement composée d’impressions sensibles³⁹⁴, Deleuze considère que la mise au jour de la « condition de l’expérience réelle »³⁹⁵ est le point de départ de la pratique philosophique. Ce qui est recherché, ce sont les termes constitutifs de la différence qui ont donné corps à cette expérience-là plutôt qu’à une autre.

Ces conditions sont donc des idées, des « coupes » sur le monde qui, dans leur mise en relation, ont donné lieu à une perspective, à une expérience singulière qui n’aurait pas été la même si ces prises de position avaient été différentes³⁹⁶. Il faut donc à chaque fois retrouver le « cadrage » spécifique de chaque expérience³⁹⁷ et c’est ce que Deleuze retient principalement de Bergson : « Dans leur divergence, dans la désarticulation du réel qu’elles opéraient suivant les différences de nature, elles [les lignes de fait qualitativement distinctes] constituaient déjà un empirisme supérieur, apte à poser les problèmes, et à dépasser l’expérience vers ses conditions concrètes »³⁹⁸.

Ainsi, comme l’a fait remarquer Anne Sauvagnargues³⁹⁹, alors que chez Kant le pôle objectif de la forme de la sensibilité s’oppose en quelque sorte au pôle subjectif de ce qui est senti par chaque individu, chez Deleuze, la recherche des conditions réelles de

³⁹⁴ Kant, *Critique de la raison pure*, « Anticipations de la perception », A-166/B-207 à A-176/B-218. Dans la phénoménologie, cela se traduit par le fait qu’une perception (noèse) est indissociable d’un perçu (noème) (Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie I*, §88, p. 305).

³⁹⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 200.

³⁹⁶ Sur l’idée qu’une donnée empirique perçue est produite par une coupure et, qu’en ce sens, elle est activement créée plutôt que passivement reçue : Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 31-33.

³⁹⁷ Deleuze, *Cinéma I. L’image-mouvement*, p. 91.

³⁹⁸ Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 22. Deleuze reprend pour son compte cette idée de « conditions de l’expérience réelle » dans *Différence et répétition*, p. 94. Pour la source de cette inspiration, on peut se référer entre autres à : Bergson, « Introduction (première partie) » (1938), dans *La pensée et le mouvant*, p. 23.

³⁹⁹ Sauvagnargues, *Deleuze. L’empirisme transcendantal*, pp. 47-49.

l'expérience fait en sorte que ce qui est senti, par exemple, au contact d'une œuvre d'art n'est plus relatif à la personne :

Tout change lorsque nous déterminons des conditions de l'expérience réelle, qui ne sont pas plus larges que le conditionné, et qui diffèrent en nature des catégories : les deux sens de l'esthétique se confondent, au point que l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation⁴⁰⁰.

Avec Deleuze, ce qui s'offre à l'expérience dans une œuvre d'art, ce ne sont pas des impressions particulières passant par le crible d'une forme de la sensibilité commune à tous, mais plutôt une différence sentie qui ne pourra être dite telle qu'une fois que le concept de cette œuvre d'art sera formé à partir d'une relation entre deux idées, entre ces deux conditions réelles de l'expérience.

C'est ce qui distingue le perspectivisme promu par Deleuze d'un quelconque relativisme qui mettrait en lumière les points de vue possibles d'un sujet sur un objet : « Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant »⁴⁰¹. Par cette recherche du point de vue qui rend vivante l'œuvre en la distinguant de ce que les autres peuvent offrir comme expérience, Deleuze s'assure, comme on l'a souligné auparavant, que « l'esthétique [devienne] une discipline apodictique »⁴⁰².

⁴⁰⁰ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 94 (voir aussi un passage semblable p. 364).

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 94. La même réflexion se retrouve dans « Simulacre et philosophie antique. I – Platon et le simulacre », dans *Logique du sens*, p. 300.

⁴⁰² Deleuze, *Différence et répétition*, p. 80. Cette distinction entre le perspectivisme et le relativisme explique pourquoi Deleuze a, au fil des ans, de plus en plus éprouvé une réticence à employer certains termes comme « interprétation » et « sens » qu'il utilisait pourtant allègrement jusque dans les années 1960 comme en font foi par exemple sa recension précédemment citée du livre d'Hyppolite et ce passage où il affirme que « Penser, c'est toujours interpréter » (Deleuze, *Proust et les signes* (1964), p. 119) : peu importe les précautions rhétoriques que l'on peut prendre, ces mots laissent en effet toujours sous-entendre qu'il est question d'un sujet adoptant un point de vue parmi d'autres possibles sur un objet. Ainsi, dans *L'abécédaire*, il va opposer la création d'un concept à partir d'un problème précis à l'opinion qu'un philosophe peut donner quand on l'interroge sur différents sujets (Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « Q comme Question »).

Finalement, tout comme il le souligne dans son commentaire sur Bergson⁴⁰³, pour Deleuze, ce qui fait l'objet de l'expérience, c'est cet « être du sensible » qui se caractérise par un écart, par une différence entre deux tendances, entre deux idées, mais ce qui déterminera qu'il y a bien eu expérience et non projection subjective de préjugés sur un objet, ce sera la « convergence », la mise en relation de celles-ci dans la création d'un concept qui rende ce rapprochement nécessaire, « impératif », et offre le point de vue permettant de mesurer la singularité de cet objet par rapport aux autres⁴⁰⁴.

Comme cela a été souligné en introduction, revendiquer une telle approche peut paraître surprenant et même le comble du relativisme pour ceux qui voient essentiellement dans la philosophie l'élaboration d'une méthode d'investigation universellement applicable ou la recherche d'un fondement rationnel qui encadrerait la connaissance, la morale, les jugements esthétiques, etc.

Cependant, il faut se garder de discréditer trop rapidement cette idée de penser *entre* les choses. En fait, loin d'être une survalorisation du pur sensible comme le font les « médecins empiriques »⁴⁰⁵, cela veut tout simplement dire qu'on considère stérile toute discussion portant uniquement sur des concepts, car on remarque que ceux-ci peuvent signifier tout et n'importe quoi quand ils sont coupés des problèmes qui leur correspondent. Cette attitude à l'égard de la pratique philosophique est d'ailleurs une constante de la vie intellectuelle de Deleuze, de son premier livre sur Hume⁴⁰⁶ jusqu'à *Qu'est-ce que la*

⁴⁰³ Deleuze, *Le bergsonisme*, pp. 17-22.

⁴⁰⁴ Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 255-258.

⁴⁰⁵ Leibniz, *Monadologie*, §28.

⁴⁰⁶ « En fait, une théorie philosophique est une question développée, et rien d'autre : par elle-même, en elle-même, elle consiste, non pas à résoudre un problème, mais à développer *jusqu'au bout* les implications nécessaires d'une question formulée. Elle nous montre ce que les choses sont, ce qu'il faut bien que les choses soient, à supposer que la question soit bonne et rigoureuse. [...] En ce sens, on voit combien sont nulles la plupart des objections faites aux grands philosophes. On leur dit : les choses ne sont pas ainsi. Mais, en fait, il ne s'agit pas de savoir si les choses sont ainsi ou non, il s'agit de savoir *si est bonne ou non, rigoureuse ou*

philosophie ?⁴⁰⁷, en passant par son intervention polémique à l'endroit des « nouveaux philosophes »⁴⁰⁸.

Il y a donc bien là une définition de la pratique philosophique de Deleuze qui se trouve indissociable d'expériences de pensée. En ce sens, il ne s'agit pas d'une méthode qui opère une investigation du réel d'après certaines règles établies une fois pour toutes comme le propose par exemple Descartes dans son célèbre *Discours de la méthode*⁴⁰⁹. Quand Deleuze se demande : « mais qu'est-ce que c'était, ce que j'ai fait toute ma vie? »⁴¹⁰, il ne cherche pas d'abord à établir un programme pour ceux qui vont suivre à partir de ce qu'il a fait personnellement.

En fait, à la place d'une telle méthode qui tient finalement souvent lieu de philosophie et qui risque de faire des disciples alors qu'il ne veut surtout pas faire école⁴¹¹, Deleuze préfère parler d'une « *pédagogie du concept* »⁴¹², d'un procédé⁴¹³, d'une manière d'approcher le réel qui dénote avant tout une attitude philosophique où, sans savoir si

non, la question qui les rend ainsi » (Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, pp. 119-120).

⁴⁰⁷ « Le premier principe de la philosophie est que les Universaux n'expliquent rien, ils doivent être expliqués », ce qui veut dire qu'il faut en restreindre la portée par une prise en compte de la situation et du problème qui ont présidé à leur création. C'est d'ailleurs ce que Deleuze précise dans un passage subséquent : « Critiquer, c'est seulement constater qu'un concept s'évanouit, perd de ses composantes ou en acquiert qui le transforment, quand il est plongé dans un nouveau milieu. Mais ceux qui critiquent sans créer, ceux qui se contentent de défendre l'évanoui sans savoir lui donner les forces de revenir à la vie, ceux-là sont la plaie de la philosophie » (Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, respectivement p. 12 et p. 33). Ces deux traits ont été précédemment associés à l'empirisme dans sa « Préface pour l'édition américaine de *Dialogues* » (1987), dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 284.

⁴⁰⁸ « [Les nouveaux philosophes] procèdent par gros concepts, aussi gros que des dents creuses, LA loi, LE pouvoir, LE maître, LE monde, LA rébellion, LA foi, etc. Ils peuvent faire ainsi des mélanges grotesques, des dualismes sommaires [...] », ce qui va à l'encontre d'une autre manière de procéder où « on essaie de former des concepts à articulation fine, ou très différenciée, pour échapper aux grosses notions dualistes » (Deleuze, « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général » (1977), repris dans *Ibid.*, p. 127).

⁴⁰⁹ Certes, dans la première partie, Descartes prévient le lecteur qu'il ne fait que s'offrir en exemple et qu'il ne désire aucunement qu'on applique aveuglément ses préceptes. Cependant, dans la seconde partie, il se donne bien quatre règles qu'il compte *toujours* suivre dans ses investigations (Descartes, *Discours de la méthode*, p. 32 pour l'avertissement, pp. 49-50 pour les règles, pp. 53-54 pour l'inflexibilité de sa démarche).

⁴¹⁰ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 7.

⁴¹¹ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « P comme Professeur ».

⁴¹² Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 17.

⁴¹³ Sur l'opposition entre méthode et procédé, voir : Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 25.

l'effort aboutira à quelque chose, une personne cherche à rendre compte d'une singularité potentielle : « Cette extériorité des relations, ce n'est pas un principe, c'est une protestation vitale contre les principes. [...] Les empiristes ne sont pas des théoriciens, ce sont des expérimentateurs : ils n'interprètent jamais, ils n'ont pas de principes »⁴¹⁴.

À cet égard, il ne faut pas oublier que jusqu'à maintenant, aucune création de concept n'a été placée sous les projecteurs et, par conséquent, aucune philosophie deleuzienne n'a été vraiment analysée. Tout ce qui a été mis en lumière, ce sont des « notions descriptives » comme celles d'actuel et de virtuel qui, d'après les mots de Deleuze, « témoignent d'un sens empirique et pluraliste de l'Idée » s'opposant aux « catégories » qui prédéterminent l'expérience⁴¹⁵.

Pour que ces notions philosophiques qui correspondent au degré « 0 » de la pensée gardent un sens et ne soient pas seulement des élucubrations dénuées de tout fondement, elles doivent être rapportées à des expériences réelles qui actualisent vraiment une virtualité, ce qui ne pourra être démontré qu'à partir de créations de concepts déterminées qui demandent pour prendre corps que les articulations fondamentales des problèmes (les « Idées ») auxquels ils répondent soient mises au jour comme conditions réelles de l'expérience : en donnant alors accès aux singularités (et donc à la valeur objective) de ce qui est expérimenté, cela permettra à rebours de critiquer l'actualisation d'autres virtualités qui empêchent ces singularités d'être remarquées⁴¹⁶.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 364.

⁴¹⁶ C'est ce que résume Serge Cardinal dans son livre *Deleuze au cinéma* : « La contre-effectuation conceptuelle de l'image comprend cinq étapes interdépendantes : la rencontre nécessaire d'une singularité, la critique des fausses apparences qui la recouvrent, la recherche de ses conditions actuelles et virtuelles, la détermination réciproque de ces conditions, la détermination complète de l'image » (p. 51).

Cependant, avant d'en arriver à ces études de cas singuliers qui témoignent du rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze et qui seuls justifient tout ce qui a été dit précédemment⁴¹⁷, il s'avère important de circonscrire de manière plus précise ce qu'est pour lui une création de concept et ce qui la distingue des autres types de création que mettent en jeu la science et l'art.

1.3.3 - Les différents types d'expériences et de créations : science, art et philosophie

Après avoir pratiqué la philosophie pendant plus de quarante ans et malgré ses réticences à aborder ce type de questionnement⁴¹⁸, Deleuze fait le point et rédige *Qu'est-ce que la philosophie ?*, un ouvrage publié en 1991 où il cherche à définir sa discipline d'après ses principales caractéristiques, soit le concept, le plan d'immanence et le personnage conceptuel.

Tout d'abord, comme cela a déjà été mentionné, Deleuze soutient que la philosophie est un « constructivisme »⁴¹⁹, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un exercice réflexif qui met au jour ce qui est implicite, mais consiste d'abord et avant tout dans la création de concepts, et ce, à partir de situations d'où est prélevé à chaque fois un problème fondamental⁴²⁰.

⁴¹⁷ C'est ce que Deleuze confirme quand il écrit à Arnaud Villani qu'il considère que la logique d'un système qui rend possible des créations de concepts est seconde par rapport à celles-ci (« Pour mon compte, les deux chapitres que je préfère (dans *Mille plateaux*), c'est "Devenir-animal", et "Ritournelle" ... vous mettez l'accent sur un micrologique, et je vous réponds qu'il n'en est pas ainsi pour moi, parce que le "micro" dépend d'une théorie des multiplicités qui me semble plus importante » (lettre envoyée en 1984 ou 1985 et citée par Villani dans *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, p. 127)) ou encore quand il affirme en 1986 dans une entrevue que « Je n'ai pas rompu avec une sorte d'empirisme, qui procède à une exposition directe des concepts » (Deleuze, « Fendre les choses, fendre les mots » (1986), repris dans *Pourparlers (1972-1990)*, p. 122).

⁴¹⁸ Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 242-246.

⁴¹⁹ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 12.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 22

En circonscrivant ce problème, le concept gagne une « endo-consistance »⁴²¹ : il a une cohésion interne, puisqu'il rend nécessaire une relation entre différentes composantes qui constituent ses conditions réelles. De la même façon, le concept acquiert une « exo-consistance »⁴²² : il est possible à partir de lui de faire des liens avec d'autres concepts sans pour autant qu'il se confonde avec eux mais seulement jusqu'à une certaine limite, soit celle où ce concept devient une composante d'un autre concept ou ce dernier une composante du premier qui change alors de nature⁴²³.

Cette cohérence interne et externe constitue la marque de la singularité du concept, de cette différence d'intensité qui est intuitionnée⁴²⁴ et qui le caractérise non comme une chose dont un sujet a l'expérience, mais comme « événement » incomparable qui, comme on l'a déjà souligné, fait l'impasse sur cette distinction.

À cet égard, Deleuze affirmera que « Le concept est donc à la fois absolu et relatif »⁴²⁵. D'une part, en tant qu'il est compris d'après ses conditions réelles, il n'y a rien de circonstanciel qui vient en relativiser la valeur. Il a donc une « vitesse infinie »⁴²⁶. D'autre part, puisque son sens est redevable d'un problème, un concept a une portée strictement délimitée⁴²⁷. De ce point de vue, il n'est pas donc pas contradictoire que Deleuze se considère comme un penseur « systématique » quoiqu'il laisse place non seulement à des différences réelles et distinctes les unes des autres (l'« hétérogénéité »)

⁴²¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴²² *Ibid.*, p. 25.

⁴²³ *Ibid.*, p. 87. Dans la mesure où un concept forgé par un autre philosophe peut servir à créer un concept inédit, il est clair que la recherche du « nouveau » ne traduit pas une volonté de faire table rase du passé : au contraire, ces références à l'histoire de la philosophie s'avèrent bien souvent nécessaires pour penser ce qui ne l'était pas auparavant. Par exemple, Deleuze note que c'est en ajoutant la composante du temps au cogito cartésien que Kant invente un concept qui lui est propre (*Ibid.*, pp. 34-35).

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴²⁷ Dans *Différence et répétition*, Deleuze affirmait déjà que « le problème est universel » même si ce sont des « multiplicités de rapports et de singularités » qui le compose, ce qui est d'ailleurs selon lui le sens de la véritable « révolution copernicienne » (pp. 210-212).

mais aussi à leur émergence (l'« *hétérogenèse* »)⁴²⁸. C'est ainsi un « système ouvert », car « les concepts sont rapportés à des circonstances et non plus à des essences »⁴²⁹.

Deuxièmement, toute création de concepts philosophiques suppose un « plan d'immanence »⁴³⁰ qui va à l'encontre de toute définition de la philosophie comme exercice transcendant⁴³¹. Cela se comprend aisément : puisque les concepts sont des fragments absolus et relatifs qui tiennent par eux-mêmes et ne s'enchaînent pas nécessairement les uns aux autres, ils ne présupposent pas une cohérence du monde intelligible qui traduirait celle du monde matériel que la pensée ne ferait que retrouver et représenter.

C'est pourquoi Deleuze affirme que la philosophie a affaire avec le chaos, qui n'est pas à ses yeux un désordre foncier, mais une fondamentale ouverture de la pensée qui se trouve confrontée à une absence de « consistance », ce qui signifie tout simplement qu'elle ne réussit pas à agencer dans une totalité tous les concepts qu'elle peut former⁴³².

Envisagée de cette façon, la philosophie est un « empirisme radical »⁴³³, ce qui a pour première conséquence que la philosophie ne peut pas être auto-justificatrice, car elle s'appuie sur quelque chose qui ne relève pas de la philosophie proprement dite et qui est dès lors qualifié de « pré-philosophique » :

Précisément parce que le plan d'immanence est pré-philosophique, et n'opère pas déjà avec des concepts, il implique une sorte d'expérimentation tâtonnante, et son tracé recourt à des moyens peu avouables, peu rationnels et raisonnables. Ce sont des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès. [...] Même Descartes a son rêve⁴³⁴.

⁴²⁸ Deleuze, « Lettre-préface à Jean-Clet Martin » (1990), reprise dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 338.

⁴²⁹ Deleuze, « Entretien sur *Mille plateaux* » (1980), dans *Pourparlers*, p. 48.

⁴³⁰ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 38.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴³² *Ibid.*, pp. 44-45.

⁴³³ *Ibid.*, p. 49.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 44. À cet égard, étant donné que la philosophie est fondamentalement en rapport avec le pré-philosophique, il n'est pas surprenant de faire référence à l'intuition comme origine de la pensée, puisque si

La référence à Descartes est significative. En effet, elle illustre bien cette prétention d'autosuffisance de la philosophie qui ne peut tenir ses promesses, puisqu'elle repose sur une démarche qui excède le domaine de cette discipline : alors que celui-ci veut fonder la connaissance sur l'autonomie du sujet pensant, détaché des données sensorielles et des passions qui affectent son corps, il y est parvenu à partir d'une expérience angoissante de ce même corps où il s'imaginait que tout ce qu'il avait jusqu'à présent cru vrai et indubitable se révélait finalement n'être qu'une forme d'hallucination⁴³⁵.

Cela étant précisé, il faut souligner que le plan d'immanence est d'une certaine manière « impensable », car il n'est même pas « donné » à penser⁴³⁶ : il n'est pas l'attribut d'un objet ou le vécu d'un sujet. N'étant pas immanent à quelque chose d'autre, il est seulement à chaque fois une « image »⁴³⁷ qui témoigne de l'étrange alliage de la nécessité et de la contingence, c'est-à-dire de l'opportunité d'enfin penser quelque chose qui ne l'avait pas encore été jusqu'à présent (contingence) et qui seul peut être rigoureusement pensé à cette occasion (nécessité) :

L'image de la pensée implique une sévère répartition du fait et du droit : ce qui revient à la pensée comme telle doit être séparé des accidents qui renvoient au cerveau, ou aux opinions historiques. [...] L'image de la pensée ne retient que ce que la pensée peut revendiquer en droit. La pensée revendique « seulement » le mouvement qui peut être porté à l'infini⁴³⁸.

elle était redevable d'un raisonnement, on serait toujours déjà sur le terrain de la philosophie. Sur cet « irrationalisme » qui n'est pas un « illogisme », voir : Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement* (1994), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, pp. 29-30.

⁴³⁵ Descartes, *Méditations métaphysiques*, AT IX, 14-15.

⁴³⁶ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 39.

⁴³⁷ Bien qu'il critique cette expression dans *Différence et répétition*, Deleuze la réhabilite dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 40. Il est important de préciser ici que s'il condamnait toute « image de la pensée », c'était seulement parce qu'il s'en prenait alors à l'image « morale » (p. 172), c'est-à-dire à l'image qui ne laisse aucune place à la création en philosophie, puisque toute pensée ne peut que dériver d'un concept déjà pensé où n'aura de valeur que ce qui est déjà reconnu, c'est-à-dire ce qui a déjà valeur en cours.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 40.

En d'autres mots, il s'agit moins d'attester la réalité des plans d'immanence que de dire qu'il faut qu'il en soit ainsi, car il y a des créations de concepts et celles-ci impliquent des points de vue divergents qui ne sont pas circonstanciels mais essentiels pour que les différents concepts développés par les philosophes aient un sens.

Enfin, étant donné que chaque problème et son concept correspondant définissent leur propre plan et que, pourtant, étant tendu au-dessus du chaos, aucun plan ne peut prétendre représenter tout ce qui est, Deleuze en conclut qu'il ne peut y avoir de limites *a priori* aux créations de concepts et que, dès lors, il s'agit moins pour le philosophe d'étudier l'enchaînement historique des formes d'appréhension du monde, d'« une » réalité dans sa vérité, que de porter son attention sur les devenirs des concepts, c'est-à-dire sur les passages (« déterritorialisations » et « reterritorialisations ») de ceux-ci d'un plan à l'autre (temps non chronologique mais « stratigraphique »⁴³⁹) par l'entremise des personnages conceptuels qui font le pont entre les deux⁴⁴⁰, ce qui est précisément de la « géophilosophie »⁴⁴¹.

Deleuze peut bien alors faire l'impasse sur les déterminations socio-historiques, économiques, psychologiques, anthropologiques, etc., qui influencent l'orientation des recherches et par conséquent la création de certains concepts⁴⁴², il n'en demeure pas moins que plus profondément, ce regard tourné vers les devenirs est ce « *goût* [...] qui règle la création de concepts »⁴⁴³ et qui fait des philosophes des « voyants »⁴⁴⁴.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 62-63, 67.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 91-92.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁴ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « I comme Idée ».

Une fois que la philosophie a été définie et qu'elle peut dorénavant servir de point de repère, il est plus facile de mettre en lumière les caractéristiques principales des autres disciplines. Ainsi, alors que la philosophie crée des concepts, la science quant à elle crée des fonctions qui traduisent des états de choses et « qui se présentent comme des propositions dans des systèmes discursifs »⁴⁴⁵. Ces derniers sont alors singulièrement déterminés par une formule (une « proposition ») qui traduit la relation entre elles de certaines variables indépendantes⁴⁴⁶.

En procédant ainsi, la science se construit donc toujours à partir d'un « plan de référence » défini par ses coordonnées et par les limites que peuvent atteindre celles-ci, ce qui constitue respectivement l'exo- et l'endo-référence de la fonction⁴⁴⁷.

Les fonctions qui se rapportent à ces plans de référence offrent alors une prise limitée mais effective sur le réel. Ils sont par conséquent non absolus : sans rien présupposer du monde, sans rien présupposer de l'unité éventuelle de toutes les connaissances, la science a recours à un « observateur partiel »⁴⁴⁸ qui tend en quelque sorte un tamis sur un monde où rien n'est présupposé (de là encore une fois l'idée de chaos) et où ne sont prises en considération que les variables étudiées.

Les variables n'étant pas les mêmes pour toutes les fonctions et ces dernières n'étant pas toujours constituées de nouvelles variables, la science n'a pas qu'un seul plan de référence tout comme il n'y a pas superposition de ces plans, d'où l'idée que, selon Deleuze, « la science déploie un temps proprement sériel, ramifié, où l'avant (le précédent)

⁴⁴⁵ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 111.

⁴⁴⁶ Une connaissance scientifique se caractérise certes par son efficacité, par son utilisation dans toutes sortes d'entreprises, mais puisque celle-ci présuppose celle-là, Deleuze peut bien affirmer dans *L'abécédaire* que les singularités scientifiques sont plus importantes que leur reproductibilité (Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « U comme Un »).

⁴⁴⁷ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, pp. 112-113.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 122.

désigne toujours des bifurcations et ruptures à venir, et l'après, des ré-enchaînements rétroactifs »⁴⁴⁹.

La science et la philosophie sont donc toutes deux affaire de création qui diffèrent radicalement dans leur sensibilité, dans leur approche et dans leur manière de l'exprimer : l'une fait appel à un observateur partiel qui prend appui sur un plan de référence pour créer des fonctions, alors que l'autre met en scène un personnage conceptuel qui s'installe sur un plan d'immanence pour créer des concepts.

Cette façon de présenter les choses permet de comprendre les griefs que Deleuze adresse à la logique. S'il n'en fait pas une discipline indépendante comme la philosophie et la science, c'est parce qu'il juge que la logique ne confronte pas le chaos.

Cela implique que la logique présuppose quelque chose qu'elle aurait pour tâche de clarifier. En effet, en s'assurant de « faire du concept une fonction »⁴⁵⁰, c'est-à-dire en se donnant pour tâche de mesurer les « valeurs de vérité »⁴⁵¹ du concept par une détermination de son champ d'application, la logique prend pour acquis qu'il existe déjà « une » référence, « un » monde où, pour une partie de celui-ci, le concept prend tout son sens.

Or, cette présupposition est contraire à la philosophie qui fait d'une situation un problème, c'est-à-dire un monde. C'est donc parce que la logique ne respecte pas la « vitesse infinie » des concepts en les rendant partiels comme les fonctions scientifiques que Deleuze et Guattari affirment que « La logique est réductionniste, non par accident, mais par essence et nécessairement »⁴⁵².

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 128.

À défaut d'être bien considérée par la philosophie, on pourrait par contre penser que la logique trouve grâce aux yeux de la science. Il n'en est cependant rien, car la science étudie les fluctuations réciproques de variables qu'elle prélève du chaos par un acte de création, alors que, comme cela vient d'être mentionné, la logique veut référer la variable à un objet que, dans le cas de la science, la fonction aurait pour tâche de re-présenter⁴⁵³, ce qui indique bien que la logique présuppose encore une fois « un » monde, ou à tout le moins l'existence en tant qu'objet de cette variable, tandis que la science, tout comme la philosophie, ne prend pas appui sur de telles croyances préalables.

La logique étant ainsi caractérisée comme un déni de l'expérience, cela explique pourquoi Deleuze considère que l'art est une entreprise plus sérieuse et plus riche qu'elle. Alors que cette dernière ne crée rien, donc n'apporte rien de nouveau à la pensée, l'art produit des affects « *qui sont précisément ces devenirs non humains de l'homme* » et des percepts qui sont « *les paysages non humains de la nature* »⁴⁵⁴.

Cela ne veut pas dire que ces affections et ces perceptions ne sont pas accessibles à l'être humain, mais cela signifie seulement que c'est le matériau et non l'expérience vécue d'un individu qui donne corps à ce que crée un artiste⁴⁵⁵.

L'art n'opère donc pas à partir d'un plan d'immanence ou d'un plan de référence, mais à partir d'un plan de composition⁴⁵⁶ où les percepts et les affects acquièrent une consistance qui les fait résister à la disparition du regard complice du créateur ou du

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 186. « Il y faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout » (*Ibid.*, p. 155).

spectateur qui partage les mêmes opinions, les mêmes points de repères psychologiques, historiques, sociologiques ou géographiques⁴⁵⁷.

C'est ce qui fait dire à Deleuze que « toute œuvre d'art est un monument »⁴⁵⁸ qui rend possible de vivre cette perception ou cette affection indépendamment de la situation qui l'a suscitée initialement⁴⁵⁹, et ce, à partir de « figures esthétiques »⁴⁶⁰, d'où l'idée que l'art « redonne l'infini »⁴⁶¹ et qu'avec lui, « On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant »⁴⁶².

Ainsi, tout comme la science et la philosophie, l'art ne présuppose rien et même si l'artiste tente de redonner vie le plus fidèlement possible par son art à sa réalité psychosociale, le fait de rendre accessible pour n'importe qui « ses » affections et « ses » perceptions implique nécessairement qu'il a réussi à créer quelque chose qui n'existait pas avant son œuvre.

De cette distinction des trois disciplines, il ne faut pas en conclure que l'art et la science ne peuvent rien apporter à la philosophie. De même, il ne faut pas non plus en déduire que l'art et la science offrent à la philosophie des prétextes radicalement différents. Seulement, peu importe ce qui lui tombera sous la main, la philosophie produira des concepts à partir de l'art et de la science⁴⁶³, alors que l'art façonnera des percepts et des affects d'une expérience des créations des autres disciplines, tout comme enfin la science ne pourra que potentiellement forger des fonctions au contact de la philosophie et de l'art.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶³ À propos des références interdisciplinaires de *Mille plateaux*, Deleuze dira que ce livre est de la « philosophie, rien que de la philosophie, au sens traditionnel du mot » (extrait d'une entrevue de 1980 cité par François Dosse dans *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 298).

Bien qu'il puisse de prime abord prêter le flanc à cette méprise, ce partage a l'avantage de ne pas soumettre à la distinction entre philosophie analytique et philosophie continentale ce retour à l'expérience comme condition de toute création⁴⁶⁴ : l'empirisme n'est pas nécessairement une théorie de la connaissance comme le laisse croire les définitions traditionnelles du terme que l'on retrouve dans les encyclopédies⁴⁶⁵. Selon la tripartition deleuzienne, est donc considérée philosophique toute expérience de pensée qui donne lieu à une création de concept⁴⁶⁶.

D'une part, cela justifie pleinement les références non philosophiques de Deleuze : par exemple, l'étude des différentes œuvres d'art dans la prochaine partie sera seulement axée sur le potentiel philosophique de ces dernières et ne constituera pas à proprement parler un jugement de goût, une évaluation de la valeur esthétique de celles-ci⁴⁶⁷.

D'autre part, cela explique pourquoi Deleuze ne croit pas en une mort de la philosophie : si elle n'était qu'une « réflexion sur... », elle n'aurait pas sa raison d'être⁴⁶⁸, mais tant que cette discipline aura un domaine de création qui lui est propre, tant qu'il y

⁴⁶⁴ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 121.

⁴⁶⁵ Pour s'en convaincre, il suffit de se référer encore une fois à la définition qu'en donnent l'*Encyclopaedia Universalis*, l'*Encyclopédie philosophique universelle* et le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande.

⁴⁶⁶ C'est ce qui exclut du champ de la discipline (sans pour autant les discréditer sur un autre plan) les rapprochements suggérés par certains commentateurs entre des mouvements politiques et les critiques deleuziennes d'une « Image de la pensée » traditionnelle. À ce sujet, voir par exemple : Tormey, « "Not in my Name" : Deleuze, Zapatismo and the Critique of Representation ».

⁴⁶⁷ C'est ce qui rend caduc l'article de Jacques Rancière « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » (dans Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, pp. 525-536) comme l'a expliqué en détails Anne Sauvagnargues dans son livre *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, pp. 124-132. C'est aussi ce qui fait en sorte qu'aucun parallèle n'a été établi avec la *Critique de la faculté de juger*, et ce, bien que des ressemblances puissent parfois être remarquées entre la création de concepts et le jugement réfléchissant kantien dans la mesure où ce dernier se distingue radicalement du jugement déterminant qui considère « toutes les choses de la nature comme contenues dans un système transcendantal d'après des concepts a priori (les catégories) » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Première introduction », paragraphe V (« De la faculté de juger réfléchissante »)).

⁴⁶⁸ Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (conférence prononcée en 1987), dans Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*.

aura des concepts qui seront inventés, elle survivra et ne pourra qu'être empêchée de l'extérieur, c'est-à-dire « assassinée »⁴⁶⁹.

Ce faisant, il ne renonce pas à sa foi dans la philosophie, c'est-à-dire qu'il ne se résout pas à l'indicible, et il ne partage pas non plus le pessimisme de certains qui annoncent sa mort prochaine⁴⁷⁰, car une revalorisation de l'expérience est le garant de la constante pertinence de la philosophie.

En effet, en prenant le parti de la contingence, il apparaît clairement que des concepts doivent toujours être créés en fonction des problèmes que l'on confronte au présent, ce qui a entre autres pour conséquence que l'impossibilité de certains concepts ne peut être réduite à une question de logique, puisqu'elle est dès lors plutôt la manifestation de la « vérité du temps »⁴⁷¹.

Certes, en délaissant la recherche de la vérité au profit de la mise au jour de création de concepts, Deleuze souscrit à une forme de perspectivisme, mais cela ne l'empêche pas de s'opposer au relativisme absolu qu'il croit déceler dans *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard⁴⁷².

En fait, portant à chaque fois l'attention sur l'émergence de singularités, il se veut intempestif⁴⁷³ et vitaliste⁴⁷⁴ : la création est un acte qui, loin d'être neutre, s'attaque aux préjugés que l'on colporte au nom d'une pensée animée d'un esprit empiriste qui s'exerce en tentant de cerner non des généralités déjà ressassées mais des événements⁴⁷⁵.

⁴⁶⁹ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « R comme Résistance ».

⁴⁷⁰ Deleuze, « Fendre les choses, fendre les mots » (1986), repris dans *Pourparlers (1972-1990)*, p. 122.

⁴⁷¹ Deleuze, *Proust et les signes*, p. 115 ; Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement* (1994), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, pp. 89-90.

⁴⁷² Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, p. 419.

⁴⁷³ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 3 ; Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 107.

⁴⁷⁴ Deleuze, « Sur la philosophie » (1988), repris dans *Pourparlers (1972-1990)*, p. 196.

⁴⁷⁵ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 49. On comprend alors pourquoi Deleuze avait de profondes réticences à aborder une question comme « Qu'est-ce que la philosophie ? », puisque comme on est

Cela explique pourquoi finalement il y aurait eu un contresens à présenter cette conception deleuzienne de l'expérience à la suite de l'étude de quelques créations de concepts : elle aurait apparu comme un point de vue philosophique possible parmi d'autres (relativisme), alors qu'elle sera ici au contraire justifiée par la mise en lumière de concepts singuliers qui nécessitent un tel regard sur la pratique philosophique (perspectivisme).

rapidement porté à le constater à la lecture de l'ouvrage du même nom publié dans les dernières années de sa vie, les concepts qu'il est amené à étudier ne font forcément que servir d'exemples pour illustrer les caractéristiques « générales » de cette discipline. Or, étant par définition inessentiel et interchangeable, un exemple se veut précisément tout le contraire de ce qu'est véritablement un concept pour Deleuze...

2^e PARTIE

QUATRE EXPÉRIENCES DE PENSÉE

Comme cela a été annoncé en introduction, cette deuxième partie validera l'hypothèse de départ, soit l'idée suivant laquelle non seulement la philosophie se définit comme un exercice de création de concepts, mais plus important encore se pratique comme une expérience de pensée qui confère au concept créé et à la prise de position critique que celui-ci implique une valeur indéniable parce que nécessaire pour mettre au jour la singularité de cette expérience même.

Pour parvenir à cette fin, seront étudiées comme expériences de pensée les œuvres de quatre artistes, soit Francis Bacon, Ingmar Bergman, Alain Resnais et Franz Kafka. Ce choix n'est évidemment pas fortuit, puisque celles-ci ont été analysées par Deleuze en tout ou en partie respectivement dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Cinéma 2. L'image-temps* et *Kafka. Pour une littérature mineure*. Ayant donné lieu dans chaque cas à une création de concept, c'est justement cette dernière ainsi que ses conséquences au niveau d'une critique d'autres prises de position philosophiques qui feront l'objet des quatre sections suivantes.

Toutefois, avant de plonger dans ces quatre univers artistiques, il n'est pas inutile de prévenir le lecteur que, pour minutieuses qu'elles soient, ces études d'une œuvre ou d'un corpus n'en sont pas moins essentielles à la fois eu égard à l'objectif poursuivi ici et en complément des analyses des thèses deleuziennes par les différents commentateurs qui, trop souvent, ne prennent pas en compte ce genre de considérations. Pour ne donner que quelques exemples, en ouverture de son livre *Deleuze, philosophie et cinéma*, Pierre Montebello écrit que : « Nous laisserons de côté l'analyse de ces signes cinématographiques »⁴⁷⁶ et dans *Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paola Marrati⁴⁷⁷ délaisse

⁴⁷⁶ Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, p. 9.

toute référence détaillée à des films auxquels Deleuze accorde de longs développements comme ceux de Resnais, Jean-Luc Godard ou Michelangelo Antonioni⁴⁷⁸, et ce, bien qu'elle reconnaisse leur apport inestimable au niveau de la création de types d'images.

C'est donc pour ne pas être pris comme ceux-ci en défaut d'imprécision qu'une place non négligeable sera accordée à chaque fois à la description de l'œuvre ou du corpus qui a été l'occasion d'une création de concept. Cela est enfin d'autant plus essentiel qu'il serait aujourd'hui naïf de penser, comme Deleuze l'a pourtant fait dans ses livres sur le cinéma, qu'en ce qui concerne les œuvres évoquées, « chacun de nous [en] a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, pp. 313-314.

⁴⁷⁸ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, respectivement pp. 151-164, pp. 238-245, pp. 12-17.

⁴⁷⁹ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 8.

2.1 – La critique d’une philosophie de la représentation

En introduction, il a été relevé que certains commentateurs infèrent une philosophie deleuzienne en prenant systématiquement le contrepied de ce qu’il critique, soit ce qu’il nomme en 1968 dans *Différence et répétition* une « philosophie de la représentation ». Ce qui leur était reproché dans le cadre de cette thèse, c’était précisément le fondement de cette affirmation, à savoir une généralisation qui, en étant appliquée à tout le corpus et même au-delà, fait l’impasse sur la création de concept qui a rendu nécessaire cette remise en question.

Après une collaboration de plus de dix ans avec Félix Guattari qui s’est traduite par la publication de trois ouvrages entrecoupée au passage de la parution de ses *Dialogues* avec Claire Parnet, voilà qu’en 1981 Gilles Deleuze signe de son seul nom un premier livre depuis *Logique du sens* en 1969 et c’est justement dans ce nouvel ouvrage portant sur la *Logique de la sensation* que cette critique de la représentation devient effective au contact des œuvres picturales de Francis Bacon⁴⁸⁰. Du coup, conformément à la thèse énoncée en introduction, cette remise en cause apparaît alors à la fois comme un effet rétrospectif et d’une portée limitée, puisqu’elle devient entièrement redevable de l’expérience de ces toiles qui ont suscité la formulation de ce nouveau concept de sensation.

2.1.1 – La vie et l’œuvre du peintre Francis Bacon

Peintre anglais né à Dublin en Irlande en 1909, Francis Bacon n’a pas de formation académique proprement dite en arts visuels et c’est apparemment à Londres en 1930, au

⁴⁸⁰ Initialement publié aux Éditions de la Différence en deux volumes permettant de clairement distinguer d’un côté le texte et de l’autre les reproductions, cet écrit de Deleuze a été réédité en 2002 accompagné de seulement quelques-unes de ces dernières, dont entre autres les deux triptyques qui seront largement commentés dans cette section.

cours d'une période où il exerce le métier de décorateur d'intérieur, qu'il apprend de l'artiste australien Roy de Maistre comment véritablement utiliser la peinture à l'huile pour en tirer les effets qu'il désire. Celle-ci devient par la suite son médium de prédilection jusqu'aux toutes dernières années de sa vie où il utilisa aussi l'acrylique⁴⁸¹.

En 1933, ses toiles sont présentées au public pour une première fois et l'une d'elles, *Crucifixion* (1933) est même reproduite dans un livre. Cependant, malgré quelques autres participations à des expositions, ce n'est vraiment qu'après la Deuxième Guerre que son style va commencer à s'affirmer avec son triptyque *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) qui se retrouve en 1945 dans une galerie d'art londonienne.

À l'inverse de peintres ayant comme matière première des modèles vivants ou tout simplement la nature, Francis Bacon a fréquemment recours à des reproductions qui l'amènent à réaliser plusieurs études du *Portrait du pape Innocent X* (1650) de Velázquez⁴⁸² ou encore à peindre à partir de photographies des autoportraits ainsi que des portraits de nombreux amis tels que Lucian Freud, George Dyer, Henrietta Moraes et Isabel Rawsthorne⁴⁸³. Cette manière de travailler n'est en fait qu'un prolongement de sa fascination pour le travail de Eadweard Muybridge découvert en 1949 où, après avoir été en contact avec ses instantanés décomposant le mouvement, Francis Bacon s'est montré particulièrement sensible aux attitudes du corps humain au moment où un geste est capté au vol de même que, plus prosaïquement, il a récupéré certains thèmes de ses photographies

⁴⁸¹ Sur ces détails biographiques et sur ceux qui vont suivre, on peut se référer à la chronologie en fin de volume du catalogue de la rétrospective des toiles du peintre organisée à l'occasion du centenaire de sa naissance : Gale, Stephens (ed.), *Francis Bacon*, pp. 252-266.

⁴⁸² Entre autres : *Study after Velázquez* (1950), *Pope I – Study after Pope Innocent X by Velázquez* (1951), *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), *Study from Portrait of Pope Innocent X* (1965).

⁴⁸³ Entre autres : *Self-Portrait with a Watch* (1973) et *Three Studies for a Self-Portrait* (1979-80), *Three Studies for Portrait of Lucian Freud* (1966) et *Three Studies of Lucian Freud* (1969), *Three Studies for a Portrait of George Dyer* (1963) et *Study for Head of George Dyer* (1967), *Portrait of Henrietta Moraes* (1963) et *Three Studies for a Portrait of Henrietta Moraes* (1963), *Portrait of Isabel Rawsthorne* (1966) et *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho* (1967).

comme les corps en lutte, l'enfant paralytique ou encore une femme de dos qui se retourne⁴⁸⁴.

Malgré le fait qu'il ait déjà exposé sous son seul nom dans une galerie de la capitale de ce pays dès 1957, la production artistique de Francis Bacon s'est surtout fait connaître en France à partir de trois expositions parisiennes qui ont eu lieu en 1966 à la Galerie Maeght, en 1971-72 dans le cadre d'une grande rétrospective au Grand Palais et en 1977 à la Galerie Claude Bernard où sont présentées ses plus récentes créations. À chaque fois, la présentation de ses tableaux a été accompagnée de textes rédigés pour l'occasion par Michel Leiris⁴⁸⁵, ce dernier étant devenu en quelque sorte l'ambassadeur du peintre pour l'Hexagone à la suite de sa rencontre à Londres en 1965 dans le cadre d'une exposition des œuvres d'Alberto Giacometti.

Cette reconnaissance publique ne s'est pas limitée à ses œuvres picturales mais s'est aussi étendue à sa démarche singulière et aux réflexions qui l'ont accompagnée. Elle a ainsi été relayée d'une part par la traduction en 1976, toujours sous l'égide de Michel Leiris, des *Interviews with Francis Bacon* de David Sylvester⁴⁸⁶ et, d'autre part, par la parution en langue française en 1971 de la monographie *Francis Bacon* de John Russell qui a fait date⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Matthew Gale et Chris Stephens, « On the Margin of the Impossible », repris dans Gale, Stephens (ed.), *Francis Bacon*, p. 19.

⁴⁸⁵ Les textes accompagnant les expositions de 1966 et 1971-72 se retrouvent dans *Francis Bacon : ou, La vérité criante* respectivement sous le titre « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » et « Francis Bacon aujourd'hui », pp. 7-31 et pp. 33-68. Pour ce qui est de la présentation de la troisième exposition, on la retrouve dans *Zébrage* sous le titre « Le grand jeu de Francis Bacon », pp. 194-200.

⁴⁸⁶ Les entrevues composant les premières éditions anglaise et française se sont échelonnées de 1962 à 1975. Les éditions subséquentes comprennent désormais quatre autres entretiens datant de 1979 à 1986.

⁴⁸⁷ Quelques années plus tard, d'autres publications ont entretenu en France cette reconnaissance : on peut citer parmi elles les *Entretiens avec Michel Archimbaud* que Francis Bacon a accordés juste avant sa mort en 1991-92 ainsi que le chapitre « Le geste brutal du peintre : sur Francis Bacon » d'*Une rencontre* de Milan Kundera publié en 2009 (pp. 15-30).

Les tableaux de Bacon et la spécificité de son parcours artistique sont donc déjà depuis quelques années sous les projecteurs au moment où paraît le livre de Deleuze, mais l'intérêt philosophique qu'il porte à ceux-ci est quant à lui tout à fait original⁴⁸⁸. Comme il l'annonce d'emblée à la première séance de la série de cours qu'il consacre à la question de la peinture, il ne s'agit pas pour lui de juger l'apport des différents peintres à l'histoire de l'art, mais de cerner ce que leurs tableaux peuvent apporter en propre à la philosophie sans que cela soit aussi valable pour les productions d'un autre art ou encore pour la peinture en général⁴⁸⁹.

Ayant besoin de circonscrire son objet d'étude et de se concentrer sur ce qu'il considère essentiel et philosophiquement décisif, Deleuze relève que les triptyques occupent « une place privilégiée dans l'œuvre de Bacon »⁴⁹⁰, ce que ce dernier reconnaît d'ailleurs à David Sylvester au début des années 1970 : « I see images in series. And I suppose I could go on long beyond the triptych and do five or six together, but I find the triptych is a more balanced unit »⁴⁹¹. Pour les besoins de cette thèse, l'attention sera portée sur deux triptyques de grand format (198 x 147,5 cm) auxquels Deleuze revient assez fréquemment dans *Logique de la sensation*.

Dans *Triptych, Two Figures lying on a Bed with Attendants* (1968), on retrouve sur le panneau central deux figures allongées côte à côte sur un lit surmonté d'un store vénitien

⁴⁸⁸ À cet égard et bien qu'il fasse entre autres davantage référence au travail de différents photographes (bien sûr Muybridge mais aussi Jules-Étienne Marey et August Sander), le livre de Stéfán Leclercq *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon* publié une vingtaine d'années plus tard se place, quant à l'esprit qui l'anime, sous l'égide du livre de Deleuze.

⁴⁸⁹ Cours du 31 mars 1981 (2^e partie) disponible sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en janvier 2009).

⁴⁹⁰ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 71. Un peu plus loin, prenant acte du fait qu'un large pan de sa production artistique ne cadre pas dans cette catégorie, il écrit que « finalement, chez Bacon, il n'y a que des triptyques : même les tableaux isolés sont, plus ou moins visiblement, composés comme des triptyques » (p. 81). Deleuze force peut-être ici un peu la note : ce qui est cependant important, c'est évidemment non pas la réduction opérée, mais l'accent mis sur les triptyques.

⁴⁹¹ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 84 (1971-73).

vert et reposant sur une surface orange qui s'étend en demi-cercle sur toute la partie inférieure du tableau. Cette couleur se prolonge et recouvre de la même manière les deux panneaux latéraux et sur chacun de ceux-ci, un individu est assis sur une chaise et ce qui semble un miroir se trouve derrière lui : sur le panneau gauche, il est nu, son ombre est debout, noire, et à côté de lui un oiseau sort d'une boîte dont seules les arêtes sont dessinées ; sur celui de droite, le personnage est habillé, son ombre est elle aussi debout, nue, et cette fois, c'est apparemment un singe qui émerge de la boîte.

Dans *Triptych* (1970), le panneau central représente deux figures prises dans un étrange amalgame sur une surface circulaire de couleur bleue située au centre de la toile et au-dessus de laquelle se trouve une ampoule. De chaque côté, les panneaux latéraux font voir un individu assis sur une sorte de plateau suspendu d'où pend une jambe dans le vide et d'où se détache une ombre bleue : sur celui de droite, le personnage est nu et son ombre épouse le contour de son corps alors que sur celui de gauche il est habillé et son ombre informe semble s'écouler de lui par le bas.

Comment comprendre de tels triptyques ? Comment les approcher pour avoir accès à ce qui est donné à voir et à sentir ? Une première hypothèse serait, comme dans les descriptions précédentes, d'essayer d'y reconnaître simplement ce qui est picturalement sur la toile et, en y portant une plus grande attention, en arriver à décrypter les mystères de chaque figure et des relations qu'elles tissent entre elles. Philosophiquement, une telle approche renvoie aux présupposés de la représentation que met au jour Deleuze dans sa thèse de doctorat.

2.1.2 – Les postulats de l'image de la pensée

C'est dans *Différence et répétition* que Deleuze fait référence à ce « monde de la représentation »⁴⁹² en lien avec ce qu'il considère être les huit postulats qui fondent l'« image de la pensée » qu'il critique. À la fin du troisième chapitre de l'ouvrage consacré à cet enjeu, il résume ses traits caractéristiques de la manière suivante :

1° postulat du principe, ou de la *Cogita natura universalis* [...] ; 2° postulat de l'idéal, ou du sens commun [...] ; 3° postulat du modèle, ou de la reconnaissance [...] ; 4° postulat de l'élément, ou de la représentation [...] ; 5° postulat du négatif, ou de l'erreur [...] ; 6° postulat de la fonction logique, ou de la proposition [...] ; 7° postulat de la modalité, ou des solutions [...] ; 8° postulat de la fin ou du résultat, postulat du savoir⁴⁹³.

Selon Deleuze, ces présupposés assurent tous ensemble une adéquation entre le sujet pensant et ce qu'il cherche à connaître, ce qui entraîne pour principale conséquence, comme cela a été souligné dans la première partie, que la différence sera toujours rapportée à cet accord *a priori* et que rien ne pourra être pensé qui ne soit déjà défini comme l'une des possibilités de penser préalablement définies, reléguant du coup, au mieux, un phénomène particulier au rang d'illustration exemplaire d'un concept⁴⁹⁴.

⁴⁹² Deleuze, *Différence et répétition*, p. 179.

⁴⁹³ *Ibid.*, pp. 216-217.

⁴⁹⁴ Selon Deleuze, Platon fut le premier à jeter les bases de cette réduction du sensible à l'intelligible. En effet, dans *Le sophiste*, il ne se contente pas de distinguer l'Idée (intelligible) de sa copie (sensible), car cela n'est pas suffisant pour partager les prétendants à la vérité. Il lui faut, dans un deuxième temps, distinguer la copie du simulacre, la bonne de la mauvaise copie. Ainsi, c'est parce que la première participe de l'Idée et que la seconde ne s'y réfère pas que cette dernière peut être disqualifiée comme n'ayant aucun fondement de légitimité possible. La véritable différence, la différence déterminable, assignable, ne passe donc plus entre deux ordres hétérogènes (le sensible et l'intelligible), mais entre le fondement (l'Idée) et ce qui est fondé par lui (la copie). C'est finalement parce que la différence est rapportée à l'Idée que le simulacre peut être discrédité comme ne produisant rien de sensé (Platon, *Le sophiste*, 235d-236c ; Deleuze, « Appendice I – Simulacre et philosophie antique. I – Platon et le simulacre », dans *Logique du sens*, pp. 292-307, surtout pp. 295-298). Sur ce sujet, on peut aussi se référer à l'article de Maria Villela-Petit : « La question de l'image artistique dans le *Sophiste* », dans Aubenque (dir.), *Études sur le Sophiste de Platon*, pp. 53-90. Cet article est particulièrement intéressant dans le contexte de cette thèse dans la mesure où il montre que la distinction simulacre / copie utilisée pour discréditer les sophistes est redevable de ce qui se fait en art à l'époque de Platon.

De ces huit postulats, quatre d'entre eux sont particulièrement significatifs pour la question qui nous occupe ici avec les toiles de Francis Bacon, soit celle d'une philosophie de la représentation.

Tout d'abord, il y a le troisième qui fait de tout concept la traduction de données sensibles convergeant vers un seul et même « objet » mental qui réunit en lui l'apport des sens et des différentes facultés⁴⁹⁵. Complémentaire à ce présupposé, le sixième n'est que la transposition de cette opération dans le langage où, par le fait d'attribuer un nom à un objet, « le rapport de désignation n'est que la forme logique de la reconnaissance »⁴⁹⁶. Dans le cas d'une œuvre d'art, ces postulats font en sorte que sera disqualifiée toute donnée sensible qui échappe à cette mise en forme – mentale et langagière – qui préside à la reconnaissance d'un objet par l'individu et qui est du coup préalable à tout jugement esthétique de cet objet.

Ensuite, pouvant être considéré comme l'envers des deux postulats précédents, le cinquième présupposé fait de toute pensée fausse un simple problème d'attribution où une donnée sensible n'est pas rapportée au concept qui lui correspond⁴⁹⁷, ce qui implique encore une fois une subordination du sensible à l'intelligible où, dans une œuvre d'art, la part d'incertitude sera réduite à une incapacité momentanée de lier une donnée sensible au concept correspondant.

Enfin, le quatrième postulat constitue la forme que revêt toute représentation mentale forgée à partir des données de la sensibilité. Il fait du concept l'instance qui interiorise la différence potentielle qui peut exister entre la pensée et son dehors. Ce dernier présupposé se comprend d'après quatre caractéristiques : « l'identité dans le concept,

⁴⁹⁵ Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 175-176.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 193.

l'opposition dans la détermination du concept, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans l'objet »⁴⁹⁸.

Dans le cas de la première caractéristique, elle désigne le fait de toujours rapporter les données sensibles à une forme d'objet déjà connue ou prédéterminée. Pour ce qui est de la deuxième, elle se manifeste dans l'opération de prendre la mesure des différences entre les données sensibles dans leur mise en opposition au sein même du concept, ce qui réduit leur apport à ce qui est intellectuellement compréhensible. La troisième met en lumière le processus de généralisation qui fait qu'un concept formé à partir de données particulières peut être jugé analogue à un autre conçu dans un autre contexte, et ce, afin de préserver au sein de la diversité une certaine unité et homogénéité de la pensée. La dernière marque quant à elle la possibilité de reconnaître une correspondance et un accord entre les données sensibles et le concept qui en dérive⁴⁹⁹.

Dans le cadre d'une expérience artistique, cela signifie respectivement que la forme de la pensée a préséance sur l'œuvre, que cette dernière est fermée sur elle-même et peut ainsi être soumise dans son intégralité à une saisie réflexive, qu'il est possible de comparer le concept formé à partir du modèle avec celui suscité par la copie et que, dans les deux cas, l'opération de traduction des données sensibles en concept peut être jugée ou non conforme.

Par conséquent, cette approche fondée sur une philosophie de la représentation consiste précisément à traiter les œuvres comme des tentatives de figuration où l'art se voit imiter et copier le réel tel que nous en avons l'expérience. Comme l'écrit Pierre Montebello, « est figuratif non pas l'imitation des choses par l'homme mais l'imitation de

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp. 179-180.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 180.

l'homme par les choses. Nous rendons figuratifs quand nous créons un espace humain, un monde humain, un cosmos humain, quand l'intériorité humaine, l'œil humain se projettent dans les choses »⁵⁰⁰.

Envisagé de ce point de vue, le *Triptych* (1970) se révèle particulièrement raté. En effet, une fois décrite dans ses grandes articulations comme cela a été fait précédemment et quand on s'attarde aux détails, on remarque que plusieurs éléments empêchent littéralement que se constitue une image mentale claire et distincte de ce qui est représenté.

Si l'on considère en premier lieu les corps enlacés sur le panneau central, on voit bien qu'ils sont à la limite indiscernables et que, comme les personnages présents sur les panneaux latéraux, des parties de leur corps sont soit tordues ou impossibles à localiser tandis que leur peau couvre la gamme du blanc au bleu en passant par le rose pâle, ce qui ne manque pas de leur donner une apparence troublante et irréelle.

De plus, quand l'attention se porte sur les ombres, on voit bien que celle du personnage de gauche n'est pas analogue à celle qui colle au corps de l'individu peint à droite et qu'elle n'épouse pas vraiment une quelconque forme reconnaissable à première vue, ce qui la rendrait impossible à désigner comme telle s'il n'y avait justement celle de droite qui force un peu la comparaison.

Enfin, les aplats qui couvrent le fond des panneaux ne permettent pas de replacer les figures dans un quelconque milieu de vie, puisqu'ils les font au contraire littéralement flotter dans le vide, ce qui encore une fois ne facilite pas la reconnaissance de ce qui est picturalement reproduit.

⁵⁰⁰ Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, p. 201.

De prime abord, le jugement porté sur le triptyque de 1970 vaut aussi pour le *Triptych, Two Figures lying on a Bed with Attendants* (1968) où plusieurs aspects de l'œuvre résistent à une approche fondée sur une philosophie de la représentation.

Premièrement, comme dans le cas précédent, les aplats contrecarrent toute mise en contexte, tandis que les visages des individus sont déformés, inhumains, et les corps peints dans une posture telle que l'articulation de leurs bras et jambes devient difficile à discerner.

Ensuite, les reflets dans le miroir des panneaux latéraux freinent toute approche réaliste : ils inversent la courbure de l'arc de cercle de la surface orangée et les personnages projetés n'y sont pas du tout reconnaissables, d'autant plus que, contrairement à eux, leur image est debout (et non assise) et qu'elle projette une ombre que n'a pas leur modèle.

En dernier lieu, il y a la présence d'un animal sur chacun des panneaux latéraux. Certes, on n'a aucun problème à reconnaître un oiseau sur le panneau de gauche : on peut se questionner sur l'espèce et être sujet à une erreur de reconnaissance qu'un examen plus approfondi nous permettrait peut-être de corriger, mais cela ne vient pas troubler le monde de la représentation. Dans le cas du singe cependant, cela implique une véritable remise en cause de ses postulats, car son image brouillée empêche littéralement toute reconnaissance assurée⁵⁰¹.

À supposer que les œuvres de Bacon ne soient pas un échec artistique, ce qu'il ne convient pas de préjuger pour le moment, il faut se demander comment il peut être possible de rendre compte de tout cela ? En d'autres termes : comment ne pas faire comme si ces éléments éminemment problématiques pour une philosophie de la représentation

⁵⁰¹ Une simple reproduction de ce tableau ne permet même pas de spécifier ce qui est exactement représenté et ce « singe » n'est ainsi désigné, finalement, qu'à la suite de ce qu'en disent les spécialistes, comme c'est le cas par exemple dans *Bacon painting from Iran arrives at Tate Britain*, un communiqué de presse du 17 juin 2004 du musée anglais (site consulté en mai 2011).

n'existaient pas ou comme s'ils n'étaient pas importants ? Cela est d'autant plus essentiel d'une part parce qu'il est toujours question avec Deleuze de chercher à créer autant que faire se peut un concept qui témoigne de la singularité d'une œuvre et, d'autre part, parce que cette façon de brouiller les pistes est le résultat d'un processus délibéré qui accapare les réflexions de Bacon.

2.1.3 – La création du concept de sensation et ses incidences philosophiques

L'opposition à toute forme de représentation est une constante dans le parcours de Bacon et n'est pas séparable de ses recherches artistiques. Cette rupture est donc sans surprise le point de départ de Deleuze dans son étude sur l'œuvre de Francis Bacon. Il remarque en effet que, pour ce peintre, l'important est de « conjurer le caractère *figuratif*, *illustratif*, *narratif* »⁵⁰² dans la mesure où ces deux derniers qualificatifs sont les tangentes possibles d'une approche figurative de la peinture : soit reproduire ce qui est vu à un instant, soit raconter ce qui survient dans le temps⁵⁰³.

Ainsi, en 1962, Bacon décrit sa démarche comme « a kind of tightrope walk between what is called figurative painting and abstraction »⁵⁰⁴, tout en précisant du même souffle qu'il cherche à ébranler directement le système nerveux sans passer par une forme d'« illustration » ou d'histoire⁵⁰⁵. En 1966, dans un entretien accordé à David Sylvester, il

⁵⁰² Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 12.

⁵⁰³ La réticence de Bacon à l'égard des triptyques dans ses premières années d'artiste s'expliquerait ainsi par le fait qu'il ne voit pas au départ comment il serait possible de peindre plusieurs figures sans relancer une quelconque forme de narration qui traduirait les relations potentiellement sous-entendues entre elles (Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 22 (1962) et p. 63 (1966)). L'une des deux exceptions (*Three Studies of the Human Head* (1953)) à cette réserve initiale montre bien qu'il n'avait pas encore trouvé le moyen à cette époque d'éviter l'écueil entrevu : il est en effet possible de « lire » ce triptyque de gauche à droite comme si chaque panneau marquait le développement d'une crise qui se manifesterait par l'entremise de l'expression du visage.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 12 (1962).

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 18 (1962).

affirme qu'il s'agit de rompre volontairement avec l'apparence première des choses, et ce, afin de renouer avec elles de manière plus exacte⁵⁰⁶. Près de vingt ans plus tard, sa position à cet égard n'a pas changé et il soutient que la question est toujours de savoir réinventer une forme de réalisme⁵⁰⁷.

Par conséquent, fidèle à l'objectif qu'il s'est apparemment toujours fixé et qu'il a énoncé dès sa première discussion avec Sylvester en 1962, une toile est réussie quand elle touche directement la personne qui la regarde, et ce, sans passer par le biais de la reconnaissance d'une correspondance entre une chose pensée et une autre vue représentant celle-ci⁵⁰⁸. À propos des portraits qu'il peint en grand nombre, il n'affirme pas autre chose et il maintient en 1975 qu'il ne vise pas à rendre tels quels les visages, mais à transmettre l'effet qu'ils peuvent produire chez un individu qui contemple la toile⁵⁰⁹.

Nécessaires pour parvenir à ses fins, les marques et les déformations caractéristiques des peintures de Francis Bacon sont donc un moyen utilisé afin de ne pas prêter le flanc à la figuration⁵¹⁰ et de faire ressentir quelque chose de la manière la plus intense possible⁵¹¹, ce qui revient à dire en d'autres termes qu'une toile ne doit pas donner à voir ce qui est éprouvé par un individu, mais qu'il s'agit au contraire de transmettre cette force elle-même qui affecte la figure⁵¹². Comme l'écrit Deleuze à propos de cette sensation qui n'est pas immédiatement rapportée à la pensée d'un objet, « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 40 (1966).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 172 (1982-84).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 18 (1962).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 130 (1975).

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 53 (1966).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 90 (1971-73).

⁵¹² Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 48. Michel Leiris affirme à cet égard que « tension » est le terme qui qualifie le mieux ce que font ressentir les toiles de Bacon (Leiris, « Le grand jeu de Francis Bacon » (1977), dans *Zébrage* pp. 194-195).

limite, c'est le même corps qui la donne et la reçoit, qui est à la fois sujet et objet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti »⁵¹³.

Étant donné que c'est sur cette question que se joue à ses yeux toute la valeur philosophique des œuvres de Bacon, Deleuze va être particulièrement attentif aux procédés que le peintre utilise et, pour bien circonscrire les enjeux qu'ils impliquent, il distingue ce qu'il nomme les possibilités « *pré-picturales* » de celles qui relèvent du hasard « *a-pictural* »⁵¹⁴.

D'un côté, les premières ont trait au choix initial de peindre ceci ou cela, c'est-à-dire ceci *plutôt que* cela, ce qui signifie que les possibilités envisagées demeurent liées au régime de la représentation et de la figuration, puisqu'elles relèvent d'une réflexion qui précède l'application de la couleur sur la toile.

De l'autre, les secondes concernent le fait de relancer à mi-parcours l'acte de peindre qui s'enlise parfois dans les normes de ce qu'est une représentation réussie de la réalité en art⁵¹⁵, et ce, sans qu'il soit déterminé à l'avance ce qu'il en adviendra, de la marque d'abord et du tableau dans son ensemble ensuite.

⁵¹³ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 39-40. Cette unité du sentant et du senti rapproche ici Deleuze de ce qu'affirme Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* à propos de l'expérience du « toucher touchant » (p. 24). Cependant, leur objectif philosophique diffère, puisque les préoccupations du deuxième vont toujours vers l'explicitation de l'implicite entrelacement du corps dans la chair du monde alors que, comme cette thèse vise à le démontrer, le premier cherche à créer des concepts qui ne redoublent pas la réalité et ne considère donc pas de manière condescendante, comme Merleau-Ponty l'affirme à propos des cinéastes, que les artistes œuvrent « comme l'homme parlant manie la syntaxe, sans y penser, expressément, et sans être toujours en mesure de formuler les règles qu'il observe spontanément » (« Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945), dans *Sens et non-sens*, p. 70). C'est d'ailleurs cette différence radicale dans le but poursuivi qui discrédite le rapprochement établi par Oliver Fahle dans son article intitulé « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », dans Beaulieu (dir.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, pp. 123-143.

⁵¹⁴ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 71.

⁵¹⁵ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, pp. 178-179 (1982-84).

À la suite de Francis Bacon et de Michel Leiris, Deleuze nomme cette ouverture un « *Diagramme* » ou une « *catastrophe* »⁵¹⁶. D'après Deleuze, qui suit encore en cela les réflexions de l'artiste⁵¹⁷, le recours au diagramme dans la peinture moderne a permis d'explorer trois voies possibles pour sortir de la figuration : celle de l'abstraction, celle de l'expressionnisme abstrait et, enfin, celle de l'art « figural »⁵¹⁸ qu'inaugure Francis Bacon.

Tout d'abord, en ce qui concerne l'abstraction et comme l'affirme Wassily Kandinsky dans son essai *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* publié une première fois en 1911, l'art n'imité pas la nature mais produit par ses propres moyens⁵¹⁹ une vérité spirituelle intemporelle qui est visée par tous les artistes authentiques⁵²⁰. Dans le cadre de cette approche, la représentation picturale laisse place à un jeu des formes et des couleurs qui a pour but de toucher l'âme, d'où le primat de la composition⁵²¹ et la théorie des couleurs qui en découle⁵²².

Si on s'attarde sur un tableau comme *Composition VIII* (1923), il est évident que la touche du peintre, pour rompre avec la figuration, n'en établit pas moins des rapports entre les couleurs d'après un nouveau langage qui exprime des correspondances plus profondes que celles véhiculées par la simple reproduction de l'apparence des choses⁵²³.

⁵¹⁶ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 93-94 ; Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 56 (1966) ; Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » (1966), dans *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, p. 19.

⁵¹⁷ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, pp. 58-61 (1966) ; Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 93-113.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹⁹ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, pp. 99-100.

⁵²⁰ *Ibid.*, pp. 132-134.

⁵²¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

⁵²² *Ibid.*, pp. 113-172.

⁵²³ Michael Fried écrit à ce sujet que, bien qu'elles ne représentent pas une réalité matérielle extérieure à la toile, les peintures de Kandinsky « are clearly figurative », puisque la ligne a toujours pour fonction de délimiter un « objet » (« Three American Painters : Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella » (1965), dans Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, p. 225).

Ainsi, les deux cercles combinant de manière symétrique le jaune et le bleu à gauche dans le bas du tableau illustrent ce qu'il expliquait dans son essai à propos du mouvement induit par la seule application de la couleur :

on s'aperçoit, après une brève concentration sur ces cercles, que le jaune irradie, prend un mouvement excentrique et se rapproche presque visiblement de l'observateur. Le bleu, en revanche, développe un mouvement concentrique [...] et s'éloigne de l'homme. L'œil est comme transpercé par l'effet du premier cercle, alors qu'il semble s'enfoncer dans le second⁵²⁴.

Dans *Composition VIII*, ces propriétés des couleurs se manifestent clairement dans le fait que, d'une part, le cercle jaune entouré d'une aura bleue confronte effectivement une force d'expansion avec une autre qui la contient de telle sorte que la tension se résout dans le tracé qui marque à gros trait leur ligne de démarcation alors que, d'autre part, le cercle bleu qui concentre en lui le mouvement n'a pas besoin d'être autant distingué de l'halo jaune qui l'entoure et qui tend par la seule force de cette couleur à rejoindre le reste du tableau.

Pour ce qui est de la voie de l'expressionnisme abstrait, Jackson Pollock et son approche « all-over »⁵²⁵ destituent le tableau peint au chevalet et, conséquemment, cela remet en cause sa fonction représentative. En effet, comme l'écrit Clement Greenberg, l'un des premiers critiques à avoir défendu et promu le travail de l'artiste américain, « It [le tableau de chevalet] cuts the illusion of a box-like cavity into the wall behind it, and within this, as a unity, it organizes three-dimensional semblances »⁵²⁶. Or si ces repères disparaissent, la toile ne peut plus rien figurer, puisqu'il n'est plus possible pour une personne de reconnaître dans le tableau un objet comparable à celui observé précédemment et à partir duquel elle s'est formée une idée de ce qu'est la réalité.

⁵²⁴ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p. 143.

⁵²⁵ Greenberg, « The Crisis of the Easel Picture » (1948), dans *Art and Culture. Critical Essays*, pp. 155-156.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 154.

Cathedral (1947) est une toile éloquente à cet égard. Comme le signale E.A. Carmean Jr. dans un texte rédigé originellement pour le catalogue de l'exposition « Subject of the Artist » qui s'est tenue en 1980 à la National Gallery de Washington, on peut bien y voir des analogies avec la série de peintures de la *Cathédrale de Rouen* (1892-1904) de Claude Monet, il n'en demeure pas moins que l'absence de profondeur empêche de conclure à une volonté de figuration comme le reconnaît d'ailleurs Carmean quand, perplexe, il écrit que « *Cathedral* est peut-être inspirée de l'œuvre de Monet, ou encore l'artiste aura simplement donné à son œuvre ce titre parce qu'il avait reconnu après coup les correspondances avec l'architecture picturale de Monet »⁵²⁷.

En fait, comme le note encore une fois Greenberg qui tient *Cathedral* en haute estime⁵²⁸, ce qui caractérise avant tout cette peinture, ce sont ces « chevauchement[s] de plusieurs dessins concentriques »⁵²⁹ qui en viennent à occuper toute la toile sans laisser place à une simple répétition de motifs. La technique du « dripping » alors utilisée rompt de même avec toute tentative de délimiter clairement une forme quelconque⁵³⁰.

Malgré leur remise en cause de la figuration, ce qui discrédite ces deux voies aux yeux de Bacon, c'est qu'elles ne permettent pas selon lui de « capturer un fait »⁵³¹, ce qui rejoint ce qu'affirme Deleuze dans *Différence et répétition* quand il soutient qu'un fait n'est pas réductible à une simple data sensorielle relayée aussitôt par l'entendement qui se la soumet : « L'objet de la rencontre [...] fait réellement naître la sensibilité dans le sens »⁵³². C'est donc parce que ce « fait », cet objet de la rencontre n'est pas redevable d'une forme

⁵²⁷ E. A. Carmean Jr, « L'art de Pollock en 1950 » (traduction de Jeanne Bouniort), dans Namuth (dir.), *L'atelier de Jackson Pollock* (page non numérotée).

⁵²⁸ Greenberg, « Les textes sur Pollock », p. 45 (texte paru initialement dans *The Nation* le 24 janvier 1948).

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 54 (texte paru initialement dans *Vogue* le 1^{er} avril 1967).

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 50 (texte paru initialement dans *The New York Times Magazine* le 16 avril 1961).

⁵³¹ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 53 (1966).

⁵³² Deleuze, *Différence et répétition*, p. 182.

de la sensibilité préalablement déterminée qu'il ne peut plus être question de données mises en forme par l'esprit, ce qui court-circuite précisément l'habituelle subordination du sensible à l'intelligible à laquelle s'attaquent conjointement le peintre et le philosophe.

Comme Deleuze le fait remarquer à la suite de Francis Bacon, il s'agit à la fois de ne pas totalement conjurer le chaos comme dans l'abstraction, ni de lui donner toute la place comme dans l'expressionnisme abstrait : dans le premier cas, les traits rompent bien avec les coordonnées visuelles, mais seulement pour référer à un autre système de représentation qui fait appel à une appréciation esthétique détachée ne provoquant aucune sensation⁵³³ ; dans le second cas, ces marques picturales ne suggèrent visuellement rien et ne suscitent donc pas la sensibilité à ce niveau⁵³⁴.

Pour faire naître la sensation, Bacon va avoir recours à trois éléments : l'aplat, le rond-contour et l'image dressée⁵³⁵. D'une part, par l'entremise du rond-contour qui distingue clairement sur le tableau la partie dévolue aux deux autres éléments, l'aplat monochrome circonscrit l'image et, en l'isolant sur la toile dans une sorte d'éternité⁵³⁶, lui donne une présence qu'elle n'aurait pas si elle était peinte dans son milieu naturel⁵³⁷. Comme l'écrit Michel Leiris, « la sécheresse [du décor] fait ressortir, de façon presque blessante, la violence lyrique du traitement des êtres »⁵³⁸. À cet égard, le caractère énigmatique des deux individus des panneaux latéraux du *Triptych, Two Figures lying on a*

⁵³³ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, pp. 58-59 (1966) ; Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 96-97.

⁵³⁴ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 61 (1966) ; Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 98-100.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 22-23. « Cela peut sembler paradoxal, mais c'est une évidence en art : on atteint son but par l'emploi du maximum d'artifice, et l'on parvient d'autant plus à faire quelque chose d'authentique que l'artificiel est patent » (Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, p. 141). Leiris écrit même que ces aplats sont la « condition logique » de l'« intensité des êtres ou objets figurés » (Leiris, « Le grand jeu de Francis Bacon » (1977), dans *Zébrage*, p. 197.

⁵³⁸ Leiris, « Francis Bacon aujourd'hui » (1971), dans *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, p. 37.

Bed with Attendants (1968) et du *Triptych* (1970) n'est pas sans rapport avec cette absence de mise en contexte.

D'autre part, toujours en fonction du rond-contour, l'image semble vouloir glisser vers l'aplat de telle manière que la figure perd de sa consistance en même temps qu'elle prend corps dans une zone clairement délimitée⁵³⁹ comme c'est manifestement le cas de l'ombre des personnages des panneaux de gauche et de droite dans le *Triptych* (1970) où respectivement elle s'écoule vers le bas et s'échappe de tous les côtés.

La sensation comme déformation de la figure va ainsi pour une part résulter de la confrontation avec cette tension, avec ce « rythme »⁵⁴⁰ produit par les deux mouvements contraires d'isolation et de dissipation⁵⁴¹ qui, dans le *Triptych* (1970), font que la figure de gauche semble se contracter et que celle de droite tend à vouloir se détendre.

C'est à partir de la place accordée à chacun de ces éléments dans le tableau qu'il est possible de parler de différentes périodes dans le parcours artistique de Bacon. Il s'agit certes toujours du même problème, soit celui de faire éprouver quelque chose, mais dans la première période, l'aplat et la figure sont radicalement tenus à l'écart l'un de l'autre, ce qui ne donne à sentir aucun mouvement⁵⁴² ; tandis que dans la seconde, la figure n'est pas clairement isolée par un rond-contour mais simplement cadrée par des traits qui tendent à la faire disparaître dans l'aplat⁵⁴³ ; alors qu'enfin, dans la troisième, la figure est bien déformée sans pour autant perdre toute consistance, puisque le rond-contour assure bien cette fois l'équilibre des forces d'isolation et de dissipation⁵⁴⁴.

⁵³⁹ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 23-24.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁴¹ *Ibid.*, pp. 26 et pp. 62-63.

⁵⁴² Entre autres le triptyque *Three studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).

⁵⁴³ Entre autres les portraits du pape Innocent X réalisés à partir de la toile de Velázquez.

⁵⁴⁴ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, pp. 118-120 (1974) et Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 35. Deleuze croit entrevoir l'émergence d'une quatrième période dans le

Cette troisième période correspond à celle des triptyques où non seulement les forces s'exercent sur une figure de la toile, mais se font aussi sentir dans l'interaction entre les « témoins » des trois panneaux qu'implique le rond-coutour commun aux trois panneaux dans *Triptych, Two Figures lying on a Bed with Attendants* (1968).

Tout d'abord, le « rythme-témoin à valeur constante »⁵⁴⁵ est dans les deux tableaux étudiés le couple enlacé sur le panneau central et c'est à partir de lui que sera mesurée toute variation de la sensation dans l'ensemble du triptyque.

Pour ce qui est de ce que Deleuze nomme les témoins « actif » et « passif », ils correspondent aux corps nus et habillés qui se retrouvent sur les panneaux latéraux⁵⁴⁶ : leur présence permet d'éprouver une modulation de la sensation dans les passages d'une figure à l'autre sans que cela corresponde à une histoire les impliquant.

Tablant sur le fait que Deleuze écrit qu'« est chute tout ce qui se développe »⁵⁴⁷, on peut avancer que dans *Triptych, Two Figures lying on a Bed with Attendants* (1968) et dans *Triptych* (1970), l'individu habillé est le témoin actif, ce que souligne dans le premier cas le singe embrouillé qui semble perdre toute consistance et dans le second, l'ombre qui s'échappe, difforme, du corps.

Comme l'affirme Michel Leiris, la « touche » propre à Bacon fait ressentir quelque chose à partir de ce qu'elle tend précisément à masquer⁵⁴⁸ : par conséquent, ce sont précisément ces déformations et ces jeux entre des personnages qui ne sont pas distinctement représentés ou dont le rôle n'est pas clairement assignable qui rendent possibles la constitution de la sensation. Suivant les mots de Deleuze :

fait que, dans certaines toiles comme *Jet of Water* (1979), la figure a disparu au profit de portions de tableau brouillées où se confrontent directement les couleurs (*Ibid.*, p. 36).

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁴⁸ Leiris, « Francis Bacon aujourd'hui » (1971), dans *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, p. 52.

[elle est] ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. [...] C'est chaque tableau, chaque Figure, qui est une séquence mouvante ou une série (et pas seulement un terme d'une série). C'est chaque sensation qui est à divers niveaux, de différents ordres ou dans plusieurs domaines. Si bien qu'il n'y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants⁵⁴⁹.

Le concept forgé à partir des tableaux de Francis Bacon vise ainsi à rendre compte de ces forces qui se font sentir sans être intellectualisées et réduites à une représentation de l'effet de ces forces, que ce soit sous la forme d'une illustration ou d'une narration.

Cette création révèle à rebours qu'au fondement de la figuration, il y a le présupposé qu'au départ, le canevas est blanc et qu'il est le support servant à reproduire un objet⁵⁵⁰, ce qui va de pair avec une « *organisation* optique » du tableau qui subordonne la main à l'œil et à sa manière d'appréhender l'espace⁵⁵¹, de sorte que la disposition habituelle des éléments sur le tableau sous la forme d'une certaine organisation structurée de l'expérience, en étant en conformité avec ce qui est attendu, empêche que soit ressenti quelque chose au contact de cette toile. Bien évidemment, cela ne veut pas dire que rien ne peut être perçu, mais puisque cette forme d'organisation du tableau tend à entraîner l'observateur dans un processus de reconnaissance qui rapporte l'inconnu à ce qui a déjà été éprouvé dans un certain cadre, elle fait en sorte que la sensation risque à tout moment de se trouver subordonnée à une forme d'intellection qui tend à la dénaturer.

⁵⁴⁹ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, pp. 41-42. On peut faire remarquer ici que, généralement, dans la phénoménologie, ce qui est éprouvé est rapporté à un objet qui réunit en lui les données des différents sens, alors que dans le cas de Bacon, c'est la sensation elle-même qui, en interpellant toujours la vue, se décline rythmiquement en différents niveaux (*Ibid.*, pp. 45-46).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

C'est en ce sens que Bacon affirme que notre esprit est saturé de reproductions de la réalité⁵⁵² et, qu'à partir du constat que la vision est envahie de « clichés »⁵⁵³ et d'images de ce que sont différentes choses, Deleuze soutient que la photographie est devenue par son omniprésence la réalité, c'est-à-dire le modèle à partir duquel sera jugée une œuvre picturale⁵⁵⁴. Les déformations chères à Bacon s'expliquent ainsi par le fait que c'est avec ces clichés que le peintre doit rompre pour qu'il soit possible de faire voir quoi que ce soit sur sa toile.

Sur cette lutte constante contre la figuration, Francis Bacon soutient même que la moitié de son travail consiste à contrecarrer ce qu'il peut peindre avec facilité⁵⁵⁵. Certes, il pourrait aisément reproduire le plus exactement possible ce qui lui tombe sous les yeux, et ce, d'après des conventions esthétiques qui découlent d'une certaine vision du réalisme en peinture⁵⁵⁶, mais ce n'est pas la voie qu'il a décidé de frayer. Dans ce contexte, les marques et les déformations ouvrent un champ de possibilités qui, bien exploitées, donneront un résultat contraire à celui de la photographie⁵⁵⁷. C'est ainsi que ses toiles ne s'adresseront pas directement au cerveau de telle sorte que ce qui est perçu est aussitôt traduit en termes intelligibles⁵⁵⁸.

La « vision haptique » à laquelle font alors appel les peintures de Francis Bacon s'oppose de front à cette organisation optique et c'est précisément en cela qu'elles

⁵⁵² Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 179 (1982-84).

⁵⁵³ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 19. Cette idée, Deleuze l'aurait d'abord apparemment reprise au peintre Gérard Fromanger rencontré une première fois en 1971 (Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, pp. 519-520).

⁵⁵⁴ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 86.

⁵⁵⁵ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 91 (1971-73).

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 179 (1982-84).

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 58 (1966).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 56 (1966) ; Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 39.

remettent en question la représentation dans ses présupposés mêmes⁵⁵⁹. Elles suscitent un « toucher » propre à la vue, ce qui veut simplement dire qu'elles interpellent un regard qui ne se soumet pas aux critères de l'œil de l'esprit⁵⁶⁰. C'est ce qui explique d'ailleurs pourquoi Bacon considère que les morceaux de viande qu'il peint n'ont pas pour but de susciter l'horreur⁵⁶¹ et c'est aussi ce qui permet de comprendre la raison pour laquelle Deleuze insiste pour dire que Bacon peint non des visages reconnaissables par leur forme caractéristique, mais des têtes marquées par des « traits »⁵⁶².

De ce point de vue, l'abstraction et l'expressionnisme abstrait ne sont plus critiqués et deviennent les conditions réelles du concept : ils sont certes chacun à leur façon une manière imparfaite de rompre avec la figuration au nom de la sensation, mais ensemble, ils lui donnent une consistance certaine.

D'une part, l'important n'est pas la marque involontaire à la base de l'expressionnisme abstrait, mais ce qui sera fait à partir d'elle⁵⁶³. Les toiles de Pollock témoigneraient donc d'un renversement radical et funeste de l'optique au tactile où l'œil ne se retrouve plus dans cet espace purement « manuel ». Comme le fait remarquer Michael Fried, n'ayant plus d'objets à circonscrire, la ligne ne produit plus de centres d'attention et le regard se perd⁵⁶⁴. C'est ce qui fait que, comme Kandinsky quoique d'une toute autre manière, Bacon porte une attention toute particulière au traitement de la couleur où, comme

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 130. Ce serait selon Deleuze le sens de l'opposition des théories des couleurs de Goethe et Newton.

⁵⁶⁰ Sur cette question, Deleuze et Merleau-Ponty partagent une même référence à Cézanne : *Ibid.*, pp. 39-46 et pp. 105-113 ; Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, pp. 21-24 et pp. 64-67, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, pp. 13-33.

⁵⁶¹ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 47 (1966).

⁵⁶² Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 27.

⁵⁶³ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 97 (1971-73) et pp. 121-122 (1974).

⁵⁶⁴ Michael Fried, « Three American Painters : Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella » (1965), dans Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, pp. 223-225. Cela étant dit sur la justesse de ce commentaire, comme le souligne Deleuze, il est étrange que Fried utilise le terme d'optique pour qualifier l'espace pictural défini par les toiles de Pollock (Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 100).

tout bon coloriste, il n'applique pas celle-ci à un objet, mais fait apparaître l'objet et marque la figure d'un mouvement sur place par le jeu des couleurs qui module le tracé des corps⁵⁶⁵.

D'autre part cependant, sans ces marques, les figures pourraient faire l'objet d'une description détaillée comme c'est le cas dans une peinture abstraite et la sensation n'existerait pas, puisqu'elle ne serait pas sentie : « Le code est forcément cérébral, et manque la sensation, la réalité essentielle de la chute, c'est-à-dire l'action directe sur le système nerveux »⁵⁶⁶. Il y aurait alors une organisation optique pure qui aurait évacué tout ce qui peut toucher la vue⁵⁶⁷.

La création du concept de sensation s'avère nécessaire dans le cas des tableaux de Bacon puisque les voies de l'abstraction et de l'expressionnisme abstrait sont tout à la fois insuffisantes quand vient le temps de circonscrire la sensation et pourtant réciproquement présumées dans l'art figural de ce peintre.

Il ne s'agit pas seulement de constater que les marques involontaires et autres déformations présentes sur les toiles de Bacon s'opposent à toute figuration et conséquemment à la représentation. Avec la sensation comme concept singulier, il y a adoption d'une vision haptique qui s'oppose justement à une vision optique présumée par la représentation. Cette opposition n'aurait pas été effective s'il avait été par exemple question du concept de spirituel véhiculé par l'abstraction, puisque cela n'aurait pas donné lieu à une critique frontale de la perspective consubstantielle à la figuration, comme le

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp. 130-132. À cet égard, il est intéressant de relever que dans l'un des textes où il parle de *Cathedral*, Clement Greenberg a noté les « faiblesses de l'artiste [Pollock] comme coloriste » (Greenberg, « Les textes sur Pollock », p. 45 (texte paru initialement dans *The Nation*, 24 janvier 1948)).

⁵⁶⁶ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 102.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

souligne à juste titre Bacon peu avant sa mort dans l'un de ses entretiens avec Michel Archimbaud⁵⁶⁸.

La création du concept n'apparaît plus seulement dans ses conséquences critiques, mais aussi dans la puissance de pensée qu'elle libère. Une fois qu'il a conceptualisé la sensation à partir de l'expérience des œuvres de Francis Bacon, Deleuze ne veut pas qu'on analyse à sa suite chaque peinture comme une composition de rapports de force afin d'expliquer la « sensation » picturale suscitée par la seule vue de la toile, de ses couleurs et de ses formes, car ce serait justement traiter la sensation comme un « fait », comme une « donnée » empirique comme les autres.

En effet, son concept de sensation permet seulement d'avoir accès à ces tableaux qui, eu égard à une certaine image de la pensée, demeuraient philosophiquement insatisfaisants tant qu'il n'avait pas été créé. C'est par conséquent cette nécessité de l'expérience qui le lie si intimement aux peintures de Bacon plutôt qu'à la production d'autres artistes qui, tout juste auparavant, ont eux aussi questionné les exigences de la figuration classique comme les impressionnistes et les cubistes. Ainsi, bien que cette critique de la représentation se retrouve déjà présente à une autre époque, comme Deleuze le laisse entendre en faisant référence aux corps peints par le Greco au XVI^e siècle⁵⁶⁹, il ne faut jamais oublier que ce n'est pas son apparente remise en cause par l'exploitation de motifs à connotation religieuse qui est décisive et qui justifie la création d'un nouveau concept, tout comme, au départ, c'est d'abord et avant tout la recherche de la sensation qui a amené le peintre à reprendre cette thématique dans ses crucifixions⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, pp. 117-118.

⁵⁶⁹ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 18.

⁵⁷⁰ Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, p. 44 (1966). Ce point a été souligné par Michel Leiris (« Francis Bacon aujourd'hui » (1971), dans *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, pp. 65-66).

2.2 – La philosophie à l’épreuve du cinéma d’Ingmar Bergman

2.2.1 – *Cinéma 1. L’image-mouvement*

En 1983, après deux années de cours consacrées aux enjeux philosophiques qui se trament sur grand écran⁵⁷¹, Gilles Deleuze signe une première publication sur ce sujet : *Cinéma 1. L’image-mouvement*. Dans cet ouvrage, Deleuze entend classer les films d’après le type d’images qui prédomine dans le montage de chacun de ceux-ci⁵⁷². Pour ce faire, il se réfère à Bergson et aux thèses de ce dernier sur le mouvement.

On pourrait penser à première vue que, contrairement à l’hypothèse énoncée en introduction, les films auxquels fait référence Deleuze ne sont que des exemples qui illustrent ses propositions philosophiques d’obédience bergsonienne et qu’ayant un tel parti pris, les expériences de pensée que ses productions cinématographiques proposent ne sont en rien déterminantes quant aux concepts créés⁵⁷³.

Or, quand on prend acte du fait que Deleuze associe étroitement le cinéma à une pensée du mouvement et qu’on se rappelle que, dans *L’évolution créatrice*, Bergson a condamné le cinéma naissant en l’associant à l’une des formes du paradoxe de Zénon qui attesterait l’impossibilité de penser celui-ci⁵⁷⁴, on ne peut sérieusement en arriver à cette conclusion : comme le laissait déjà entendre Deleuze en 1976 dans une entrevue à propos de Godard⁵⁷⁵ et comme le souligne Dork Zabunyan au tout début de la section « Oublier

⁵⁷¹ On trouve une retranscription de ces cours sur deux sites, soit *Webdeleuze* que coordonne Richard Pinhas et *La voix de Gilles Deleuze en ligne* dont s’occupe L’association siècle deleuzien (voir la médiagraphie pour les références complètes). À noter que ce dernier site donne aussi accès aux fichiers audio de ces cours.

⁵⁷² Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, p. 103.

⁵⁷³ Cet écueil potentiel remettant en cause l’ensemble de la démarche a d’ailleurs été mis en lumière par Deleuze lui-même dans la première partie du cours du 24 novembre 1981 disponible sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L’association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

⁵⁷⁴ Bergson, *L’évolution créatrice*, pp. 304-306 pour sa description de la technique mise en œuvre dans le cinéma pour reproduire le mouvement et pp. 306-313 pour un condensé de la critique qu’il lui adresse.

⁵⁷⁵ « Ce n’est pas dire que Godard soit bergsonien. Ce serait plutôt l’inverse, même pas Godard qui renouvelle Bergson, mais qui en trouve des morceaux sur son chemin en renouvelant la télévision » (Deleuze, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) » (1976), dans *Pourparlers* (1972-1990), p. 64.

Bergson » de la version publiée de sa thèse de doctorat, si la référence à ce philosophe s'impose à Deleuze, ce ne peut être que malgré lui, par la force des choses, dans ce cas-ci par ce que le cinéma lui-même met en œuvre comme techniques ainsi que par les problèmes qu'il a rencontrés et éclairés au fil des ans par l'entremise de la réalisation de différents films⁵⁷⁶.

Pour comprendre ce renversement qui réhabilite malgré lui Bergson, il faut d'abord revenir aux raisons qui ont initialement fait qu'au début du XX^e siècle, ce philosophe français s'est détourné rapidement de cet art naissant en n'apercevant pas les potentialités philosophiques qu'a révélé son développement ultérieur.

Selon lui, en découpant le mouvement d'un « objet » (il importe peu que celui-ci soit un individu, un groupe de personnes, un animal, etc.) en instantanés que l'on fait ensuite défiler sur un écran, on réduit tout déplacement à une forme commune imposée par le fonctionnement même du cinématographe : quel que soit ce qui est représenté, ce le sera toujours à partir des possibilités de l'appareil et non à partir du rythme propre de l'« objet » en tant que tel qui parcourt un espace⁵⁷⁷.

Évidemment, en tant qu'elle se caractérise par l'adoption d'une telle perspective extérieure au mouvement, une technique comme celle-là ne peut que s'attirer les foudres de la critique bergsonienne. Fidèle au raisonnement déjà mis en lumière dans la première partie de cette thèse, puisque ce procédé ne peut donner que des vues immobiles entre deux intervalles franchis et puisqu'il fait du coup l'impasse sur le passage réel d'un point à un

⁵⁷⁶ Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, pp. 72-80. Intitulée *Voir, parler, penser au cinéma. « L'image-mouvement » et « L'image-temps » de Gilles Deleuze*, cette thèse a été rédigée sous la direction de Jacques Aumont et soutenue en 2005 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

⁵⁷⁷ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 305.

autre, Bergson ne peut qu'en dénoncer le caractère foncièrement « illusoire »⁵⁷⁸, alors que si le mouvement est considéré de l'intérieur, comme un bloc indivisible, les différents points qui semblent le marquer comme autant d'étapes atteintes successivement peuvent être déduits subséquemment, par un regard rétrospectif qui, après avoir saisi d'un coup l'espace franchi, le découpe en plusieurs segments délimités par ces différents points⁵⁷⁹.

Une telle remise en question du cinématographe étant pour Bergson sans appel puisqu'elle rejoint l'une des ses préoccupations fondamentales, à savoir la critique de l'hégémonie d'un type de connaissance, pratique⁵⁸⁰, on ne peut qu'en conclure que, selon lui, aucun film ne trouverait jamais grâce à ses yeux et n'offrirait l'occasion d'amorcer un travail philosophique ayant une quelconque valeur.

Cependant, dans son « Premier commentaire de Bergson »⁵⁸¹, Deleuze dégage de *L'évolution créatrice* de Bergson trois thèses sur le mouvement qui permettent de relancer la question. Celles-ci s'énoncent comme suit : a) « le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru » ; b) « L'erreur c'est toujours de reconstituer le mouvement avec des instants ou des positions » ; c) « non seulement l'instant est une coupe immobile du mouvement, mais le mouvement est une coupe mobile de la durée »⁵⁸².

La première thèse ne fait que reprendre ce qui vient d'être énoncé : elle signifie tout simplement qu'un mouvement doit être saisi qualitativement dans son unité, sous peine d'être dénaturé et devenir incompréhensible si on essaie de le définir quantitativement par la distance franchie.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 307.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 308-310.

⁵⁸⁰ « On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le *mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique* » (*Ibid.*, p. 305).

⁵⁸¹ Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, pp. 9-22.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 9, p. 12 et p. 18.

Il en est de même de la deuxième thèse qui complète la première et rejoint ce qui a été affirmé précédemment à propos du paradoxe de Zénon : des points qui jalonnent un déplacement, jamais on ne réussira à comprendre comment ce dernier a été concrètement réalisé.

Ce qui est intéressant ici, c'est que Deleuze prend soin de distinguer cette dernière de la thèse initiale. En fait, s'il tient à opérer une telle répartition, c'est qu'il voit dans celle-ci le germe d'une potentielle réconciliation du bergsonisme avec le cinéma. En effet, en mettant en lumière cette impasse dans la reconstitution du mouvement, il note que Bergson en profite alors pour distinguer deux manières d'aborder cette tâche rendue impossible par le point de vue adopté : soit, comme le font les philosophes de l'Antiquité, on le définit à partir d'« *instants privilégiés* » qui peuvent impliquer des intervalles irréguliers entre eux ; soit, comme l'envisagent les philosophes modernes, on le ramène à une série de termes dont la mesure est l'« instant quelconque » qui assure que toutes les portions du parcours sont équivalentes⁵⁸³.

Certes, cette distinction ne semble pas au départ porter à conséquences. Tout ce qui est digne de mention, c'est le constat que le cinématographe participe pleinement de cette manière moderne de rendre compte du mouvement, puisque les images qu'il fait défiler à l'écran sont séparées par des écarts équidistants⁵⁸⁴. On ne voit donc pas encore poindre l'ombre d'un quelconque renversement de perspective.

Cependant, comme on l'a déjà souligné dans la première partie, en caractérisant la science moderne comme l'entreprise qui spatialise tous les phénomènes et les réduit conséquemment à une forme commune d'où on en tire des propositions générales, Bergson

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 13. Pour le détail de cette distinction, voir : Bergson, *L'évolution créatrice*, respectivement pp. 313-328 et pp. 328-344.

⁵⁸⁴ Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 15.

dégage un nouveau terrain d'investigation philosophique qu'il compte investir sur-le-champ, soit celui des singularités.

Cette voie que trace Bergson, Deleuze va la retrouver dans le cinéma et c'est donc avec la troisième thèse sur le mouvement que Deleuze va concrétiser cet accord inattendu. On se souvient que pour Bergson, les singularités qu'il traque se caractérisent par leur durée, par un mouvement indécomposable en éléments simples. En soutenant que, d'après Bergson, « le mouvement est une coupe mobile de la durée », Deleuze insiste justement sur le fait que cette dernière ne peut être envisagée de l'extérieur, comme si le déplacement qu'elle implique s'effectuait devant nous, dans un espace quelconque « immobile » dont les coordonnées permettraient de situer les unes par rapport aux autres les différentes étapes de la trajectoire.

Évidemment, quand on regarde un film, tant que la caméra est fixe, on n'a droit qu'à « l'instant comme coupe immobile du mouvement ». Des objets en mouvement apparaissent bien à l'écran, mais ce n'est pas celui-ci qui est capté pour lui-même : au contraire, on n'a droit qu'à des déplacements relatifs d'objets qui sont tous contenus au sein des limites déterminées par le cadrage qui servent à en prendre la mesure et à leur assigner une place (un instant) dans le parcours⁵⁸⁵. C'est le triomphe du procédé cinématographique décrié par Bergson où le fonctionnement de l'appareil est à l'unisson avec ce qu'il cherche à capter sur la pellicule.

Par contre, l'exploitation des potentialités d'un procédé cinématographique va dépendre le septième art de cette limitation de son potentiel : le plan⁵⁸⁶. Comme l'affirme

⁵⁸⁵ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁵⁸⁶ Au niveau de l'« écriture » cinématographique (le terme est de l'auteur du dictionnaire), un plan est un « Fragment de temps et d'espace enregistré d'un seul tenant, selon un point de vue déterminé, et donnant à la

Deleuze, « Le plan, c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée »⁵⁸⁷. En ayant recours au plan, le cinéma rend compte du mouvement d'une manière conforme à la définition qu'en donnait Bergson dans sa troisième thèse et c'est pour n'avoir pas pu prendre en considération cet aspect technique qui a révolutionné la manière de faire du cinéma que Bergson a critiqué un procédé qui n'est pas intrinsèquement lié au cinéma et qui n'est donc pas mis en œuvre dans tous les films.

En décentrant le cadre, le plan permet à la vision de ne plus être réduite à suivre le déplacement d'un objet dans un espace clos circonscrit par la fixité de la caméra. Le mouvement obtenu est bien alors une « coupe mobile de la durée », puisque ce qui s'offre au regard, c'est un cheminement qui n'est plus justifié par ce que l'on voit directement à l'écran : au lieu de l'observer de l'extérieur, le plan nous place à l'intérieur d'un changement en train de se produire.

En s'appuyant sur Bergson pour penser un art que ce dernier réprouvait, en affirmant que « rien ne peut empêcher la conjonction de l'image-mouvement, telle qu'il la considère, et de l'image-cinématographique »⁵⁸⁸ et en soutenant que « Même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit »⁵⁸⁹, Deleuze fait donc lui-même la preuve, conformément à la thèse défendue ici, que l'expérience d'œuvres cinématographiques est précisément ce qui permet de mettre à l'épreuve une théorie philosophique et de la critiquer en montrant les limites de sa légitimité.

projection le sentiment de la continuité d'une même "image en mouvement" » (Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, p. 222).

⁵⁸⁷ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 36.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

S'autorisant de cette affinité inattendue, Deleuze va ensuite prendre de nouveau appui sur Bergson pour élaborer dans son « Second commentaire »⁵⁹⁰ une taxinomie des types d'images que l'on retrouve dans les films qui ont exploré les possibilités des différents plans et ont ainsi constitué ce cinéma de « l'image-mouvement » qui donne son titre à ce premier livre de Deleuze sur le sujet.

Comme cela a été souligné dans la première partie, pour Bergson, la matière, c'est l'ensemble des images dans leur interaction. Les types d'images cinématographiques que Deleuze déduit à partir de là s'apparentent alors aux conclusions auxquelles parvient pour son compte Bergson dans un tout autre contexte⁵⁹¹ : une image-perception, c'est un mouvement de caméra qui isole et sélectionne des images en saisissant un « objet » d'après un certain angle ; une image-action, c'est le mouvement de caméra qui fait apparaître les autres objets à partir de cet objet privilégié ; enfin, quant à elle, l'image-affection est un mouvement de caméra qui suspend le lien entre cette perception et l'action qui va en découler⁵⁹².

Et comme cela vient tout juste d'être mis en lumière, puisque c'est l'introduction du plan qui donne une image-mouvement au cinéma, chaque type d'images a son plan caractéristique qui le distingue des autres : le plan d'ensemble pour l'image-perception, le plan moyen pour l'image-action et le gros plan pour l'image-affection⁵⁹³.

Une fois posés ces points de repère théoriques, il est primordial de se rappeler encore une fois que ce qui est important, ce n'est pas tant la conception bergsonienne du mouvement, la typologie que l'on peut en tirer et l'application de celle-ci à toutes les

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 83-103.

⁵⁹¹ Voir le résumé qu'en donne Bergson dans *Matière et mémoire*, pp. 57-58.

⁵⁹² Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, pp. 94-96.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 103.

œuvres cinématographiques, mais le fait que certains films se révèlent soudainement compréhensibles si on adopte cette perspective, ce qui est finalement la seule justification possible d'une théorie philosophique et des critiques adressées à des prises de position concurrentes et incompatibles.

Ainsi, contrairement à Jean-Pierre Esquenazi qui décrit la démarche de Deleuze comme une « phénoménologie bergsonienne » où il s'agit de « déduire “directement” la sémiotique d'une description de la réalité », ce qui relègue à un rôle secondaire les films qui ont donné lieu aux deux ouvrages sur le cinéma⁵⁹⁴, et comme il a été longuement expliqué précédemment que Deleuze prend le parti de Bergson contre les phénoménologues, il s'avère plus essentiel de montrer comment un film offre l'occasion de soutenir une telle prise de position et de rendre la critique effective. Le cas de *Persona* d'Ingmar Bergman est à cet égard probant.

2.2.2 – *Persona* d'Ingmar Bergman

Ingmar Bergman est un metteur en scène et réalisateur suédois qui a orchestré la présentation de plus d'une centaine de pièces de théâtre et qui a lui-même tourné plus d'une trentaine de films en plus d'en scénariser une dizaine pour d'autres cinéastes⁵⁹⁵.

Même s'il a été parfois porté par une certaine légèreté quand il a monté par exemple le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou même encore des comédies corrosives de Molière comme *Tartuffe*, le *Misanthrope* ou *Dom Juan*, il n'en demeure pas moins que ses préoccupations artistiques sont marquées par une angoisse existentielle qui lui fait

⁵⁹⁴ Esquenazi, « Deleuze et la théorie du point de vue. La question du signe », dans Engell, Fahle (dir.), *Le cinéma selon Deleuze / Der Film bei Deleuze*, respectivement p. 373 et p. 377.

⁵⁹⁵ Pour une liste exhaustive de toutes ces productions, on peut se référer au relevé chronologique qui clôt chaque section du livre *The Ingmar Bergman Archives* de Duncan et Wanselius (ed.).

privilégier les œuvres ouvertement dramatiques du premier (*Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear*) ainsi que celles des auteurs scandinaves Henrik Ibsen et August Strindberg dont il reprend respectivement à maintes reprises *Hedda Gabler* de même que *Le pélican* et *La sonate des spectres*⁵⁹⁶.

Il en a été de même au cinéma. Quoique certains de ses films dénotent un goût pour la rêverie innocente comme *Sourires d'une nuit d'été* (1955) et dans une certaine mesure *Fanny et Alexandre* (1982), il s'est trouvé le plus souvent inspiré par la confrontation avec la mort (*Le septième sceau* (1957)) ou le passé (*Les fraises sauvages* (1957)), par la folie (*À travers le miroir* (1961)), par les doutes qui tenaillent ceux qui ont la foi (*Les communiantes* (1963)), par la haine entre les êtres (*Le silence* (1963)), par la difficulté de partager une vie et de parvenir au bonheur (*Scènes de la vie conjugale* (1973)), par les relations familiales tordues et toujours insatisfaisantes (*Sonate d'automne* (1978), *Sarabande* (2003)).

Réalisé en 1966, *Persona* s'inscrit dans ce sillon des drames existentiels. La prémisse de départ est relativement simple et fait écho à la signification du terme qui donne son titre au film⁵⁹⁷ : un jour qu'elle est sur les planches pour une dernière représentation d'*Électre*, une comédienne du nom d'Elisabet Vogler décide qu'à la suite de celle-ci, elle se refusera désormais de jouer un quelconque rôle, théâtral ou social, au nom d'une forme d'authenticité et se terrera pour cela dans un mutisme acharné et inflexible.

Avant de nous plonger dans cette histoire proprement dite scandée en trois temps et question de donner le ton à ce qui va suivre en nous introduisant aux thématiques de la représentation et de la duplicité, le film s'ouvre sur une séquence pour le moins troublante :

⁵⁹⁶ Sur l'importance de Strindberg pour Bergman, voir son autobiographie *Laterna magica* (entre autres p. 50 pour une expérience de jeunesse décisive) et Assayas, Björkman, *Conversations avec Bergman* suivi de *Itinéraire bergmanien* par Olivier Assayas, pp. 17-20.

⁵⁹⁷ « Le mot latin *persona* désignait le masque de l'acteur. Puis il a signifié le personnage ou le rôle. [...] D'une façon générale, la persona est le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société » (Delaunay, « Persona » (site consulté en juin 2011)).

tout d'abord, des lampes de projecteur de cinéma s'allument et un ruban de bobine défile ; par la suite, on voit se succéder rapidement une série d'images incongrues (un dessin animé, un paysage nordique, des corps morts, etc.) qui sont suivies d'une scène où un jeune garçon voit apparaître en gros plan sur un mur-écran deux visages presque indistincts (probablement celui de la comédienne de profession et celui de l'infirmière chargée de prendre soin d'elle) où, presque imperceptiblement, l'un disparaît au profit de l'autre ; enfin, le tout se termine par un générique entrecoupé encore une fois d'images sans liens apparents entre elles⁵⁹⁸.

Après cette importante et déstabilisante entrée en matière qui dure plus de six minutes (pour un film d'un peu moins d'une heure trente), l'histoire en tant que telle se met en place et, suite à une scène où une docteure relate à une infirmière (Alma) l'origine du mal de sa patiente (Elisabet), une série d'épisodes va mettre en lumière le fossé spirituel qui sépare au départ les deux protagonistes. Premièrement, tandis que la comédienne est aux prises avec des remises en question existentielles, Alma va se présenter initialement à elle comme une personne dont le parcours personnel et professionnel est tout à fait conventionnel. Ensuite, alors qu'Elisabet ne peut s'empêcher de pouffer de rire lorsqu'elle entend à la radio la retransmission d'une pièce dramatique, Alma lui confie qu'elle respecte énormément les artistes et qu'elle croit qu'ils apportent beaucoup à ceux qui souffrent. Troisièmement, tandis qu'on voit d'un côté Elisabet seule et terrifiée à la vue d'un bulletin télévisé qui présente des images d'un Vietnamien s'immolant par le feu, Alma pour sa part s'apprête à dormir tranquillement en se projetant sereinement en pensée dans un avenir qui

⁵⁹⁸ Pour une description détaillée de cette séquence, on peut se reporter au livre de Jacques Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, p. 50. Cependant, comme celui-ci le remarque, les éléments en eux-mêmes ne sont peut-être pas si importants et une telle énumération « dénature la portée esthétique, fondée sur le choc visuel et la sidération psychique liés à son défilement ».

prolonge en droite ligne la vie qu'elle a menée jusqu'à présent. Enfin, alors que l'infirmière lui lit une lettre de son mari et s'occupe d'elle sans broncher conformément à sa fonction et au rôle qui lui a été attribué par la docteure, Elisabet prend soudainement peur quand elle se voit confrontée aux pensées que son mari lui associe et qui correspondent à l'image qu'il a gardée d'elle en son absence.

La première partie du film qui repose ainsi sur une distinction nette entre les deux femmes se conclut quand, à l'occasion d'une rencontre avec Elisabet, la docteure dit comprendre le mal qui assaille celle-ci : cette impression douloureusement ressentie que tout geste, toute parole sonne faux, d'où l'impossible suicide et cette tentative de se couper de tout, de se taire et de ne plus prendre d'initiative. Elle lui propose alors d'aller avec Alma dans une maison de campagne, le temps qu'il faudra pour qu'elle se réconcilie avec elle-même en reconnaissant qu'en agissant ainsi, elle ne fait que jouer un nouveau rôle qui n'est en somme guère différent des précédents.

Une fois installées dans cette résidence sur le bord de la mer, une complicité va naître progressivement entre les deux femmes. Certes, à une exception près, tout au long de cette seconde partie, Elisabet persévère dans son mutisme et seule Alma investit la parole, mais comme en témoigne déjà le fait notable que, dès la première scène, cette dernière ne revêt plus son habit d'infirmière, le partage des rôles va être progressivement moins accentué.

En fait, profitant de l'écoute bienveillante d'Elisabet, Alma s'ouvre à elle et est amenée à confronter par et pour elle-même les préoccupations de sa patiente. Bien qu'aux premiers moments de ce séjour, il apparaît clairement à la suite de la lecture d'un extrait de livre traitant de l'origine de la foi que leurs points de vue sur la vie divergent encore radicalement et bien que, lors de leur « conversation » suivante, Alma lui avoue ne pas

comprendre pourquoi son fiancé lui reproche son manque d'ambition alors que tout indique qu'elle a réussi sa vie professionnelle, elle en vient tout de même à reconnaître finalement son désir encore irréalisé d'une vocation absolue qui ne laisserait place à aucun doute ou remise en cause, ce qui rejoint en quelque sorte les enjeux qui tourmentent Elisabet et celle-ci lui témoigne alors, par ses gestes, affection et compréhension.

Ces réflexions partagées entraînent d'autres confidences et Alma lui relate ensuite sa précédente liaison avec un homme marié de même qu'une aventure qu'elle aurait eue avec une inconnue et deux jeunes garçons sur une plage. De cette dernière expérience, Alma se reproche de n'avoir pu tenir son rôle de fiancée fidèle jusqu'au bout et se demande si cela importe vraiment, ce qui suscite encore l'empathie d'Elisabet qui ne peut, encore une fois, que reconnaître ses propres questionnements dans une telle remarque.

À la suite de cette confession, Alma en conclut qu'elles se ressemblent profondément, comme elle dit en avoir eu l'intuition après avoir vu un film où Elisabet tenait l'un des rôles principaux. Rompant alors pour la première fois son mutisme, on entend Elisabet murmurer à Alma d'aller se coucher, ce que celle-ci reprend aussitôt pour son compte en le répétant à voix haute. Cet événement qui brise le partage des rôles jusqu'à présent observé est suivi d'un autre où, pendant la nuit, Elisabet se rend dans la chambre d'Alma qui se lève pour la rejoindre, ce qui donne une scène très étrange : alors que les deux visages regardent la caméra, celui de la première disparaît derrière celui de la seconde. Alma la questionnant le lendemain à ce sujet, Elisabet refuse de reconnaître avoir parlé ou même agi de cette façon.

La fin de cette seconde partie du film est anticipée par un épisode qui va faire voler en éclats la complicité en apparence grandissante entre les deux protagonistes : ayant écrit une lettre destinée à la docteure qui s'occupe d'elle, Elisabet la confie à Alma qui compte la

poster dans la journée. Cependant, remarquant qu'elle n'est pas cachetée, elle l'ouvre et apprend en la lisant que, sous le couvert de leur connivence, Elisabet en profite en fait pour étudier son « cas ».

Blessée par cette découverte, l'attitude de l'infirmière à l'égard de sa patiente va profondément changer jusqu'au point où, quand elle brise un verre sur la terrasse extérieure, elle laisse délibérément un morceau par terre pour qu'Elisabet se blesse, ce qui finit par arriver. La deuxième partie se termine là-dessus et, pour marquer le coup, le déroulement de celle-ci se voit comme au début du film entrecoupé d'images insolites⁵⁹⁹.

Prenant le relais de cette rupture qui atteste une transformation de la dynamique entre les deux femmes, la troisième partie s'ouvre sur différentes séquences qui mettent en lumière le désarroi grandissant d'Alma confrontée à la conscience de plus en plus aiguë que toutes ses paroles et tous ses gestes correspondent à des rôles préalablement définis. Quant à Elisabet, depuis que l'infirmière lui a avoué avoir lu sa lettre, elle se refuse désormais à sympathiser avec elle et, à l'exception d'un moment où Alma l'a menacée de l'asperger d'eau bouillante, elle s'interdit toujours de lui parler et continue de se réfugier dans une angoisse qui la fait, entre autres, s'abîmer dans la contemplation d'une photographie montrant un jeune garçon s'apprêtant à se faire fusiller.

Étant cependant incapable d'adopter l'attitude d'Elisabet et de se fermer sur elle-même, Alma va finalement être amenée à exprimer avec éloquence son malaise existentiel dans deux épisodes où, ne sachant plus exactement qui elle est, elle en vient littéralement à prendre la place d'Elisabet dans sa propre vie.

⁵⁹⁹ Sans qu'il ne soit explicitement divisé en trois parties (il est plutôt composé de vingt-cinq séquences de longueur variable), cette hypothèse se trouve en quelque sorte corroborée par le fait que ce procédé, marquant une coupure nette dans le récit, apparaît plutôt dans le scénario entre ce qui a été précédemment distingué comme les première et deuxième parties (Bergman, *Persona*, dans *Cris et chuchotements* suivi de *Persona* et de *Le lien*, pp. 97-98).

Tout d'abord, quand le mari de cette dernière lui rend une visite inattendue à la maison de campagne, l'infirmière se voit un peu malgré elle endosser le rôle de l'épouse alors qu'Elisabet, présente derrière Alma, dirige ses mouvements. Acceptant finalement de se prêter au jeu de son plein gré, Alma adresse par la suite à cet homme des paroles dignes d'une mère, d'une conjointe et d'une amante jusqu'au point où, étendus l'un à côté de l'autre, n'en pouvant plus, Alma se refuse avec force et désespoir de continuer à être dans la peau de ce personnage.

Ce jeu va se répéter dans deux scènes identiques (à l'exception près que la caméra fixe pour la première le visage d'Elisabet et celui d'Alma pour la seconde). À chaque fois, prétextant le fait qu'Elisabet contemple la photo de son fils, Alma raconte ce qui l'a décidée à devenir mère et ce qui l'a terrorisée dans cette expérience. À la toute fin de la seconde scène, les deux visages se superposent pour n'en former qu'un (composé de deux moitiés de visage). Cette indistinction est cependant rapidement brisée et l'écran présente de nouveau le seul visage d'Alma quand celle-ci se refuse soudainement à se reconnaître dans l'expérience d'Elisabet. Cependant, cette volonté de se différencier se voit aussitôt réfrénée par une nouvelle superposition des visages.

À la suite de ces épisodes qui n'ont pas calmé mais au contraire augmenté son trouble, Alma va finalement tenter de combattre son désarroi en revêtant de nouveau son habit d'infirmière et en comptant assumer jusqu'au bout le rôle qu'on lui avait au départ assigné. Par contre, elle est définitivement ébranlée et ne peut tenir le coup : désespérée devant l'attitude d'Elisabet, elle se fait saigner le bras et quand cette dernière réagit en lui suçant le sang, elle se met à la gifler dans un accès de fureur. À cette scène en succédera une autre qui débute dans une chambre d'hôpital où l'infirmière s'occupe de sa patiente et l'accompagne quand elle se remet à parler, à dire de nouveau un premier mot (« rien »).

Dans ce qui semble finalement un rêve, le tout se clôt par une reprise de ce plan où les deux visages font face à la caméra et où celui d'Elisabet en vient à disparaître derrière celui d'Alma.

Enfin, après nous avoir montré le départ d'Alma de la maison de campagne et le retour devant la caméra d'Elisabet, le film se conclut comme il a commencé : un jeune garçon regarde un visage indistinct sur un mur-écran, une bobine arrive au bout de son rouleau et deux lumières de projecteur s'éteignent.

2.2.3 – La compréhension phénoménologique des affections

Avant de convoquer Deleuze et de se demander quel concept il a senti la nécessité de créer au contact de *Persona*, on peut se demander si les vues offertes par la phénoménologie ne permettent pas déjà d'appréhender ce qui se passe à l'écran sans qu'on ait ainsi besoin de démultiplier les perspectives philosophiques. Cependant, si une telle approche se révèle à un certain moment limitée et incapable de rendre compte de toute la richesse philosophique de *Persona*, la critique de la phénoménologie apparaîtra nécessaire dans la foulée de la création du nouveau concept forgé pour pallier cette insuffisance.

Certes, dans le cadre d'une thèse sur le rôle de l'expérience, on aurait pu s'attendre ici à voir convoquer des penseurs comme Locke et Hume qui l'ont aussi privilégiée dans leur pratique philosophique, surtout si l'on considère dans le contexte de l'étude d'un film comme *Persona* qu'ils ont développé une importante réflexion sur l'identité personnelle⁶⁰⁰. Si on ajoute le fait que Deleuze a justement consacré un important commentaire à ce

⁶⁰⁰ Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II.XXVII.9 (section : « *Of Identity and Diversity* », paragraphe : « *Personal Identity* ») ; Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1.4.6 (« *Of personal identity* ») et Appendice, §§10-21 (App.10-21).

rapport entre *Empirisme et subjectivité* dans la pensée de Hume, la référence semble incontournable. Pourtant, ce n'est pas le cas.

D'abord, il est primordial de rappeler que l'un des objectifs poursuivis dans cette deuxième partie est de démontrer que, loin d'être des choix philosophiquement injustifiables, les prises de position deleuziennes mises en lumière dans la première partie sont entièrement redevables de différentes expériences de pensée qui l'ont en quelque sorte « forcé » à les adopter, d'où le caractère nécessaire de ces expériences, à la fois dans la création de concept et dans les critiques qui en découlent. Cette démonstration a d'ailleurs déjà été entamée dans la section précédente sur les toiles de Bacon : la remise en question toute théorique d'une certaine image de la pensée dans l'introduction et dans la partie initiale de cette thèse s'est vue concrètement confirmée par l'incapacité dans laquelle elle nous mettait d'avoir accès à ce qui est en jeu dans les tableaux de ce peintre.

Étant donné que Deleuze a privilégié la recherche des conditions réelles (et non possibles) de l'expérience et qu'il a ainsi pris le parti de Bergson contre la philosophie transcendantale en général et contre la phénoménologie en particulier sur la question du renouvellement de l'empirisme, comme cela a été largement expliqué précédemment, il est essentiel de faire voir dans cette seconde partie de la thèse que cette prise de position n'est pas arbitraire et qu'elle se trouve au moins justifiée dans le cadre d'une certaine expérience de pensée.

Cette approche dans le cas de *Persona* est d'autant plus pertinente que plusieurs thématiques abordées dans ce film deviennent compréhensibles quand on a en tête la phénoménologie et plus particulièrement les enjeux existentialistes que met en lumière Sartre à partir des prémisses de celle-ci, ce qui ne laisse pas croire de prime abord qu'il soit

nécessaire de la critiquer et encore moins de créer un nouveau concept afin de remédier à ses limitations.

Déjà, en introduisant des images de cinématographe et de pellicule, les deux séquences qui ouvrent et concluent le film nous invitent à le considérer non comme une réalité existant indépendamment de tout regard, mais plutôt comme une représentation, c'est-à-dire une reconstitution à partir d'un certain point de vue qui, tout en laissant certains événements de côté, en sélectionne d'autres et détermine la place que chacun d'eux va occuper dans l'ensemble. Cette façon de présenter une histoire est ainsi en phase avec ce que, par l'entremise des réflexions de Roquentin, Sartre affirme dans son roman *La nausée* à propos de l'existence. Contrairement à une pièce de jazz, celle-ci n'a pas un caractère nécessaire⁶⁰¹ et « jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant »⁶⁰², ce qui fait en sorte que, dans une œuvre d'art, il est davantage conforme à la vérité de mettre en lumière les artifices utilisés pour représenter le parcours d'une vie que d'en user de façon à tromper le spectateur pour lui faire croire naïvement qu'il ne pouvait en être autrement⁶⁰³.

La portée existentialiste du drame se manifeste pour sa part quand, dans la première partie, Elisabet se moque de la pièce radiophonique et fait par là sentir toute l'ingénuité qu'il y a à considérer authentiques et spontanées les paroles touchantes et en apparence

⁶⁰¹ Sartre, *La nausée*, pp. 245-246.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 249

⁶⁰³ Cette dénonciation du caractère potentiellement illusoire et biaisé de l'entreprise biographique ou autobiographique jette ainsi un éclairage ambigu sur le livre qui lui valu en 1964 ce prix Nobel qu'il a aussitôt refusé, puisqu'il y fait le récit de son enfance du point de vue de ce qu'il est devenu, comme si cela était justement le couronnement inéluctable de ce qu'il a mis en scène dans *Les mots*. Comme l'écrit Simone de Beauvoir à propos de sa lecture de cet ouvrage, « J'ai saisi ici sur le vif le passage d'une histoire contingente à l'intemporelle nécessité d'un texte » (Beauvoir, *Tout compte fait*, p. 66). De plus, en déclinant la distinction, Sartre rappelle que ses prises de position politiques antérieures n'appartiennent pas obligatoirement à un passé révolu et qu'à cet égard, il veut se préserver d'être « institutionnalisé » et, du coup, réduit à un personnage forcé de jouer un rôle prédéterminé (Sartre, « L'écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution » (1964), repris dans Contat, Rybalka, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, pp. 402-404)).

sincères qui y sont prononcées, alors qu’au contraire, elles sont le fruit d’une volonté délibérée et agencées de façon à ce qu’elles provoquent cet effet. La conscience n’étant pas pour Sartre une « chose » ayant une essence fixe et immuable qu’il faudrait ne pas trahir en trouvant les mots pour l’exprimer le plus adéquatement possible, le rire d’Elisabet qui témoigne de son incrédulité ne peut être que justifié aux yeux du philosophe, surtout en regard des remarques d’Alma qui, dans cette scène, affirme admirer aveuglément le travail des artistes sans même soupçonner les moyens qu’ils mettent en œuvre pour parvenir à leurs fins et tromper ceux qui sont prêts comme elle à croire de tels propos sans cette distanciation critique qui révèle les choix ayant infléchi le cours d’une existence et rendues sensées de telles paroles.

Cette perspective existentialiste est encore une fois très éclairante quand vient le temps de rendre compte du profond malaise éprouvé par Elisabet devant les images de l’immolation du Vietnamien à la télévision. En effet, selon cette optique, les rôles que nous endossons au cours de notre existence sont toujours plus ou moins risibles du fait que, malgré notre désir qu’il en soit autrement, ils ne couvrent qu’une partie de notre vie. Par contre, la confrontation avec la mort nous fait prendre conscience de notre propre finitude et de la valeur réelle de nos choix qui ne se mesure ultimement qu’à l’aune de notre future disparition : c’est exactement ce qui arrive à Elisabet dans cet épisode. De manière similaire, dans la seconde partie, quand celle-ci regarde la photographie du jeune garçon qui s’apprête à se faire fusiller, son angoisse s’explique par la confrontation avec la mort qu’elle se refuse de choisir malgré son mal-être et cela illustre en quelque sorte l’un des concepts majeurs de la philosophie sartrienne⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ « C’est précisément la conscience d’être son propre avenir sur le mode du n’être-pas que nous nommerons *l’angoisse*. [...] Si *rien* ne me contraint à sauver ma vie, *rien* ne m’empêche de me précipiter dans l’abîme. La

De la même façon, l'un des enjeux de l'existentialisme est clairement présenté dans une scène de la deuxième partie où Alma confie à Elisabet que son fiancé trouve qu'elle manque d'ambition. Ce qui empêche Alma de comprendre ce qu'il veut dire, c'est qu'elle juge et justifie ses actions d'après des critères d'évaluation externes, alors que les propos de son fiancé pointent vers un certain vide existentiel, c'est-à-dire l'absence d'une quelconque remise en question de ces préjugés sociaux au nom d'une réflexion personnelle et d'une volonté d'assumer un projet librement choisi. Quand aussitôt après, sans cependant faire directement référence à ce commentaire de son fiancé, Alma va finalement sembler comprendre de quoi il retourne, cela va être pour exprimer son désir d'une vocation absolue qui conjurerait les infidélités potentielles de toutes sortes et la transformerait en une personne que ne peut plus tourmenter sa conscience. Or, c'est précisément cette dernière instance qui offre la constante possibilité de se remettre en question et de faire un choix qui ne soit pas seulement dicté par des considérations extérieures : vouloir occulter cette conscience qui est le propre de toute personne, c'est, dans le langage sartrien, être de mauvaise foi, et ce, dans la mesure où « je *suis* ma transcendance sur le mode d'être de la chose »⁶⁰⁵.

Enfin, au début de la troisième partie, Alma se désespère du fait que toutes ses paroles et tous ses gestes lui paraissent se rapporter à un rôle et n'être pas authentiquement ressentis. Ce faisant, elle ne fait que prendre acte de l'absence d'intériorité à partir de laquelle il serait possible de juger si une personne est ou non sincère et c'est ainsi qu'elle

conduite décisive émanera d'un moi que je ne suis pas encore. Ainsi le moi que je suis dépend en lui-même du moi que je ne suis pas encore, dans l'exacte mesure où le moi que je ne suis pas encore ne dépend pas du moi que je suis. Et le vertige apparaît comme la saisie de cette dépendance » (Sartre, *L'être et le néant*, p. 67).
⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 92. On peut noter ici que le plan énigmatique où le visage d'Elisabet disparaît derrière celui d'Alma peut être interprété à partir de ce conflit qui oppose deux modes d'être, celui de l'en-soi et celui du pour-soi. Il importe alors très peu de savoir si Elisabet et Alma sont deux personnes distinctes ou au contraire deux faces d'une seule et même femme : la première représente en quelque sorte une exacerbation du pour-soi et la seconde une tendance vers l'en-soi.

rejoint une conception de l'être humain apparentée à celle d'un phénoménologue existentialiste comme Sartre⁶⁰⁶. De manière similaire, ce qui la désespère dans la scène où elle est allongée aux côtés du mari d'Elisabet, c'est qu'elle réalise soudain que, pour celui-ci, seules les actions comptent et que seules celles-ci nous définissent et nous permettent de savoir qui on est vraiment.

Dans tous ces exemples, il n'est pas besoin de créer un nouveau concept pour avoir accès à ce qui se trame dans le film. Cependant, l'épisode le plus troublant de celui-ci mérite une analyse plus approfondie : comment en effet comprendre cette superposition des visages au moment où Alma fait le récit de l'expérience maternelle d'Elisabet⁶⁰⁷ ? La question est ici de savoir si, cette fois, la peur qui fige leur visage peut être comprise en prenant appui sur ce que la phénoménologie affirme à propos de l'affectivité.

On se rappelle que, dans son *Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre ne considérerait pas celle-ci comme un fait psychique, une donnée qu'il est possible d'isoler des autres. Au contraire, il la concevait plutôt comme une manière d'être de la conscience, une façon d'appréhender ce qui l'entoure⁶⁰⁸, une visée intentionnelle particulière qui distingue, par exemple, ce lien indissoluble du sujet et de l'objet d'un rapport de connaissance ou de volition.

Pour être plus précis, un rapport émotif au monde se met en place, d'après Sartre, de deux façons. D'une part, une relation affective à l'environnement est suscitée quand un

⁶⁰⁶ « Délivrés [...] de la "vie intérieure" : [...] tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes » (Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité » (1939), dans *Situations I*, p. 32).

⁶⁰⁷ Ce qualificatif n'est pas utilisé à la légère : non seulement il porte à son comble les troubles qui affectent Alma et Elisabet, mais dans le scénario, la scène qui culmine avec ce plan est la dernière confrontant les deux femmes et elle est isolée de celles qui précèdent par une coupure où réapparaît l'appareil de projection, comme si Bergman voulait indiquer par là qu'elle constituait le paroxysme du drame (Bergman, *Persona*, dans *Cris et chuchotements* suivi de *Persona* et de *Le lien*, pp. 141-147).

⁶⁰⁸ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 71.

individu veut agir et qu'il n'a pas d'« intuition pragmatiste du déterminisme du monde »⁶⁰⁹, étant entendu que cette dernière expression veut simplement dire que, pour cette personne, le moyen de parvenir à ses fins ne se dessine pas comme l'une des potentialités enveloppées à ce moment-là dans sa perception du monde.

D'autre part, une conscience en arrive aussi à aborder émotionnellement le monde quand un individu est totalement surpris par ce qui se passe autour de lui, quand les lieux où il se trouve plongé ou les personnes qui l'entourent ne correspondent pas du tout à ce qu'il avait appréhendé d'eux⁶¹⁰, ce qui ne peut encore une fois que briser son « intuition pragmatiste du déterminisme du monde ».

Au cœur de cet univers qui se dérobe à ses attentes ou dans cet environnement sur lequel le corps bute, la conscience adopte une nouvelle visée intentionnelle sans y prendre garde et sans que cela soit par conséquent un choix délibéré, c'est-à-dire mûrement réfléchi : devant un monde incompréhensible ou inflexible, elle fait de celui-ci un univers régi par la « magie »⁶¹¹.

Dans ce nouveau rapport à ce qui l'entoure, la conscience prête des qualités aux objets à défaut de pouvoir déchiffrer leur signification ou agir sur eux : alors que c'était originellement l'action de l'individu qui était contrecarrée ou surprise dans l'indécision, voilà que c'est l'objet lui-même qui déterminerait ce qu'il convient de faire sous l'égide de l'émotion qui la susciterait en apparence nécessairement⁶¹².

Ainsi, au terme de ce renversement, l'individu est convaincu que c'est en quelque sorte l'objet qui lui a intimé l'ordre de se comporter de cette façon bien que, en y

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶¹² *Ibid.*, pp. 81-82.

réfléchissant après-coup, on remarque que c'est un événement déroutant ou une action empêchée préalablement qui a amené la personne à considérer le monde de manière affective et à agir en conséquence⁶¹³.

Sartre donne plusieurs exemples qui illustrent ce raisonnement : si elle ne peut mettre la main sur un fruit qu'elle désire manger, « dégoûtée », une personne va abandonner cette convoitise en la regardant avec dédain ; si elle ne peut se défendre d'un animal qui l'attaque, « apeurée », elle va nier l'existence de celui-ci par la fuite ou l'évanouissement en le considérant dangereux ; si faute de temps elle ne peut plus voir ses amis, « attristée », elle va se désinvestir en prétextant soit que le monde est morne ou soit qu'il est désespérant⁶¹⁴.

Dans tous ces exemples, une relation émotionnelle se met en place en constituant un monde connoté affectivement d'une manière « écrasante et définitive » qui ne concerne pas simplement le présent mais implique aussi l'avenir. C'est seulement ainsi qu'il est possible de considérer phénoménologiquement l'émotion comme une visée intentionnelle de la conscience et non comme un simple état de conscience qui s'apprête à s'évanouir d'un moment à l'autre⁶¹⁵.

Certes, comme c'était le cas avec les thématiques existentialistes précédemment abordées, plusieurs scènes peuvent être comprises à partir de cette conception de l'émotion. La réaction d'Elisabet suite à la lecture de la lettre que son mari lui a adressée à l'hôpital en est un bon exemple : ce qui l'effraie alors, ce n'est pas tant le souvenir d'une réalité qu'elle a fuie et avec laquelle elle se croyait pourtant prête à renouer en acceptant d'entendre ces

⁶¹³ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁶¹⁴ *Ibid.*, ces trois exemples se retrouvent respectivement pp. 82-83 ; pp. 83-85 ; pp. 85-89.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp. 103-105. Pour les raisons qui ont rendu logiquement et philosophiquement nécessaire selon Sartre cette prise de position, on peut se reporter à ce qui a déjà été mis en lumière dans la première partie.

mots, mais plutôt l'image qu'a gardée d'elle son mari. En d'autres termes, ce qui terrorise Elisabet, c'est la « choséification » opérée par M. Vogler à ses dépens : dans sa lettre, il ne s'adresse pas à elle comme un être doué de conscience et toujours capable de faire des choix et de changer l'orientation de son existence, mais il la réduit à ce qu'elle a affirmé un jour à la suite de leur mariage. Devant cette réaction d'autrui qu'elle ne peut contrôler, elle se refuse à en entendre davantage et, apeurée, elle renoue avec ce monde de l'hôpital où ce mari n'existe plus pour elle.

De même, quand elle apprend qu'Alma a lu sa lettre et qu'elles se disputent jusqu'au point où l'infirmière menace de l'ébouillanter, Elisabet pousse un cri qui exprime bien cette transformation affective du rapport de la conscience au monde : alors qu'elle ne peut arrêter Alma sans risquer de se faire brûler, Elisabet cesse de se débattre et d'avoir un rapport conflictuel avec elle pour envisager la situation comme étant purement terrifiante et commandant du coup une réaction effrayée de paralysie.

Enfin, à la toute fin du film, la fureur d'Alma peut s'expliquer, en conformité avec la théorie sartrienne des émotions, par le fait qu'elle se retrouve impuissante devant le mutisme d'Elisabet : sa colère ferait ainsi suite à la mise en place d'un rapport « magique » au monde où les réactions d'Elisabet étant totalement incompréhensibles, Alma agit comme si une action tout aussi incompréhensible comme la ruer de coups pouvait la « guérir », c'est-à-dire, au sens où l'entend l'infirmière, la faire parler et adopter de nouveaux rôles.

Cependant, juste avant cette scène qui marque l'abrupt retour à la normale⁶¹⁶, cette grille d'analyse ne tient pas la route et c'est là que le cinéma d'Ingmar Bergman est en

⁶¹⁶ Encore une fois, il ne faut pas se méprendre sur le statut de cette scène : dans le scénario qu'a composé préalablement Bergman, cette ultime confrontation entre les deux femmes se retrouve avant la scène qui culmine dans la superposition des deux visages (Bergman, *Persona*, dans *Cris et chuchotements* suivi de *Persona* et de *Le lien*, pp. 138-141). On peut donc affirmer qu'elle n'était pas destinée à constituer le

mesure de relancer la philosophie, une occasion que n'a pas manqué de saisir au bond Deleuze.

En effet, comme cela a été noté tout juste auparavant, la peur qui frappe Alma quand elle endosse le récit de l'expérience de maternité d'Elisabet ne se résout pas dans un nouveau rapport au monde de l'une d'elle vis-à-vis de l'autre. Par la superposition des visages qui survient avant et après cette résurgence momentanée de celui d'Alma, Bergman fait en sorte que cette frayeur ne peut être attribuée clairement à l'une des deux protagonistes.

On peut certes dissenter sur le fait que, par l'entremise de l'infirmière qui s'en détourne et s'y refuse, la conscience d'Elisabet prête une qualité au monde et fait de la maternité quelque chose d'horrible. Cependant, ici, puisque l'accent est justement mis sur cette juxtaposition des visages et puisque cela différencie ce plan de tous les autres plans qui, précédemment, cadraient la peur de l'une des deux femmes, il est indéniable que le flottement, l'indistinction établie entre elles prime sur la conversion affective du regard qui nécessite qu'elle soit le propre d'une subjectivité.

2.2.4 – Le concept d'image-affection : une première critique de la phénoménologie

Ainsi, on en arrive au point que, si l'on cherche à extraire de *Persona* tout ce que ce film offre à penser et si on prend pour acquis que la superposition énigmatique des visages d'Alma et Elisabet n'est pas gratuite et insignifiante, il s'avère impératif de se référer à un

paroxysme affectif du film et qu'elle pave plutôt la voie à ce retour à la normale sur lequel se conclut *Persona* et auquel ne préparait pas du tout le scénario puisqu'il est immédiatement précédé de ce moment où Alma n'est plus capable de se distinguer d'Elisabet (p. 146). Cette hypothèse serait d'ailleurs renforcée par le fait que, toujours dans le scénario, c'est Elisabet qui revêt l'habit d'infirmière dans cette scène (p. 138) et que, dans le film, compte tenu que c'est Alma qui l'endosse de nouveau après l'avoir délaissé en arrivant à la maison de campagne, on pressent que les protagonistes vont progressivement retrouver leur rôle initial comme cela va effectivement survenir tout de suite après.

appareillage conceptuel différent, quitte à en inventer un si nécessaire. C'est ce que Deleuze fait en forgeant celui d'image-affection.

Tout d'abord, suivant en cela Bergson, Deleuze caractérise l'affection comme un écart entre une action et une réaction alors que, propre au cinéma, le concept d'image-affection a pour but de rendre compte de cette modification interne tout en puissance, de ce décalage entre ce qui est reçu, c'est-à-dire perçu, et la réponse qui s'inscrit dans ce champ d'attention en le déplaçant⁶¹⁷.

De cette définition, on peut en déduire que l'image-affection est en quelque sorte un « fantôme »⁶¹⁸ et échappe à l'espace-temps, ce qui veut dire en d'autres termes qu'elle ne fait pas référence à l'espace comme lieu de toute perception et au temps propre à toute action. Une image-affection qui correspond à son concept doit par conséquent couper tout lien avec le monde jusqu'au point où il n'y a plus d'objet perçu ou de sujet de l'action.

Avec les moyens propres au cinéma, Deleuze soutient d'une part qu'une telle image s'exprime dans un visage en gros plan⁶¹⁹ et d'autre part que « Dans toute une partie de son œuvre, Bergman atteint à la limite de l'image-affection »⁶²⁰. Or, quand on s'attarde aux pages et, surtout, aux cours qu'il lui consacre, on remarque que c'est justement en faisant constamment référence à *Persona* qu'il crée et analyse toutes les implications de ce concept, ce qui explique la place accordée ici à ce film⁶²¹.

⁶¹⁷ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 11. Pour plus de détails sur les différentes sources philosophiques et acceptions de cette notion dans l'œuvre de Deleuze, voir : Chantal Delourme et Jean-Jacques Lecercle, « Affect », dans Sasso, Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, pp. 30-33.

⁶¹⁸ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 141. Sur ce sujet et les liens tissés avec Kafka et le cinéaste allemand Wim Wenders, on peut se reporter à la deuxième partie du cours du 23 février 1982 sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

⁶¹⁹ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 141. Dans la deuxième partie du cours du 23 février 1982, Deleuze affirme à ce propos qu'un gros plan raté maintient certaines amarres avec les coordonnées spatio-temporelles (site consulté en avril 2011).

⁶²⁰ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 142.

⁶²¹ Outre les deux pages qui lui sont dévolues dans *Cinéma 1* (pp. 141-142), on peut se reporter principalement au cours du 23 février 1982, mais aussi, en complément, à ceux du 26 janvier, du 2 février et

En premier lieu, il est important de préciser que dans une image-affection authentique, il ne s'agit jamais d'un gros plan d'un visage en particulier, car cela reviendrait à attribuer l'affection à un individu. Du coup, l'emphase ne serait plus sur ce qui est ressenti, mais sur celui qui éprouve celle-ci, sur les causes qui l'ont produite et les effets qu'elle va entraîner. C'est ce qui explique d'ailleurs que, dans la terminologie deleuzienne, il ne soit plus ici question d'émotion, une notion qui est trop rattachée à une personnalisation de l'affection⁶²².

Deuxièmement, pour que l'affection ne soit pas seulement reconnue sur le visage comme une donnée perçue qui caractériserait celui-ci au lieu de mettre l'accent sur une affection éprouvée en lien avec un rôle en particulier, il est impératif qu'elle ne soit pas présentée comme un « fait », mais comme un passage d'un état affectif à un autre⁶²³.

Ces deux exigences vont alors représenter, pour reprendre le vocabulaire de *Différence et répétition*, les « conditions réelles » du concept. Comme le remarque Dork Zabunyan, ce sont elles qui vont faire en sorte que l'image-affection ne soit pas qu'un concept abstrait du cinéma pouvant s'appliquer à tous les films⁶²⁴. En fait, ce sont justement ces pôles réfléchissant et intensif qui donneront une consistance concrète au concept⁶²⁵ : c'est par elles seulement que le visage parviendra à exprimer une pure affection qualifiée dès lors d'« inhumaine » puisqu'elle ne sera pas la traduction d'un « état d'âme » ou d'un « rôle social »⁶²⁶.

du 2 mars de la même année que l'on retrouve toujours sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

⁶²² Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 138. Sartre laissait lui-même entendre que l'émotion doit être comprise comme la manifestation d'une affection (Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 124).

⁶²³ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 128.

⁶²⁴ Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, pp. 66-68

⁶²⁵ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 126.

⁶²⁶ Cours du 23 février 1982 (2^e partie) disponible sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

Dans la scène en question, on se rappelle que l'écueil de l'individuation est justement évité dans ce plan par la juxtaposition des deux moitiés de visage, ce qui donne bien une unité, un contour à celui-ci et une prise sur l'affection éprouvée⁶²⁷, sans pour autant offrir l'occasion d'attribuer cette peur à l'une des deux femmes. Tout ce qui subsiste alors, c'est un « étonnement », une « admiration »⁶²⁸ qui détache l'affection de toute perception individuannte en mettant l'accent sur ce qui suscite communément l'attention⁶²⁹.

De son côté, l'image-affection se soustrait à une possible socialisation par le fait que ce plan n'est pas composé de la seule superposition des visages, mais présente un mouvement qui marque des « traits »⁶³⁰ sur ce visage en passant de cette juxtaposition au visage d'Alma qui rejette avec violence toute identification avec Elisabet pour ensuite aussitôt revenir à l'indistinction initiale. Ce qui est du coup isolé, c'est un « désir », dans ce cas-ci une haine, qui par l'expression de cette force, de cette « puissance »⁶³¹, coupe tout lien avec une quelconque action⁶³² qui découlerait dans cette situation de l'horreur éprouvée par Elisabet dans l'expérience de la maternité.

Ce qui rend nécessaire ces deux pôles et, conséquemment, consistant le concept créé, c'est l'interdépendance de ceux-ci. En effet, dans le premier cas, en minant l'individuation, il y a toujours un risque que la frayeur ainsi figée sur un visage soit uniquement associée au rôle socialement déterminé de la mère, d'où le besoin d'un pôle

⁶²⁷ Comme l'affirme Deleuze, « nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible » (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 128).

⁶²⁸ Deleuze fait ici plus précisément référence au terme anglais « wonder » (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 130).

⁶²⁹ Cours du 2 février 1982 (1^{ère} partie) disponible sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

⁶³⁰ Cours du 23 février 1982 (1^{ère} partie) disponible sur le site *Ibid.* (site consulté en avril 2011).

⁶³¹ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 130.

⁶³² Cours du 2 février 1982 (1^{ère} partie) disponible sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien (site consulté en avril 2011).

intensif qui réduit à néant cette menace, ce qui survient quand, dans la constitution de l'affection, Alma renonce soudainement à jouer le jeu.

Dans le second cas où ce sont les bases de la socialisation qui sont attaquées, il y a toujours le danger que l'affection soit finalement attribuée à Elisabet après qu'Alma s'en soit détachée, d'où le besoin du pôle réfléchissant qui redonne immédiatement corps au visage quelconque et s'assure d'une dépersonnalisation de l'affection.

Ces deux conditions interdépendantes trouvent enfin dans le mutisme du visage en gros plan de *Persona* l'expression de ce double rempart contre l'individuation d'une femme par rapport à l'autre et contre l'accord de l'une d'elle avec le rôle qui lui est attribué :

Le gros plan a seulement poussé le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner. Ils [les visages] ne se confondent pas parce qu'ils se ressemblent, mais parce qu'ils ont perdu l'individuation, non moins que la socialisation et la communication. C'est l'opération du gros plan. Le gros plan ne dédouble pas un individu, pas plus qu'il n'en réunit deux : il suspend l'individuation. Alors le visage unique et ravagé unit une partie de l'un à une partie de l'autre. À ce point, il ne réfléchit ni ne ressent plus rien, mais éprouve seulement une peur sourde. Il absorbe deux êtres, et les absorbe dans le vide. Et dans le vide il est lui-même le photogramme qui brûle, avec la Peur pour seul affect : le gros plan-visage est à la fois la face et son effacement⁶³³.

Ne pouvant rien communiquer à qui que ce soit puisqu'il n'est pas une personne assignable et ne représentant pas une fonction sociale déterminée, ce visage devient alors une affection pure, saisie pour elle-même sans référence aux « trois fonctions »⁶³⁴ du visage qui la réduirait à une image-perception ou à une image-action.

Ainsi, étant donné que les pôles réfléchissant et intensif sont les conditions réelles du concept d'image-affection et qu'ils s'imposent dans ce plan de *Persona*, alors la création

⁶³³ Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 142.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 141.

d'un tel concept s'avère nécessaire afin d'égaliser la puissance de pensée inhérente à ce film⁶³⁵.

Cette création justifie ensuite à rebours la critique deleuzienne adressée dans la première partie de cette thèse aux visées intentionnelles phénoménologiques, et ce, au nom de ce bergsonisme qui, sans lui fournir ce concept en tant que tel, l'a entraîné dans une voie susceptible de lui faire penser celui-ci.

En effet, puisque ces visées sont au fondement de la théorie sartrienne des émotions et qu'elles réduisent toute affection à une relation personnalisée au monde, elles sont la source de l'incompréhension qui naît quand, suite au cri d'affirmation désespérée de soi d'Alma, il y a une nouvelle superposition des visages. Ne pouvant alors plus prétendre être implicitement constitutive de toute expérience, elles doivent au contact de *Persona* laisser place à une perspective susceptible de dénouer cette impasse.

⁶³⁵ C'est cela qui fait dire par exemple à Paola Marrati qu'il n'y a pas pour Deleuze de dualité entre le « monde-image » et le « sujet-spectateur », c'est-à-dire entre un film et celui qui le regarde, puisque « Le propre du cinéma est au contraire de produire des images qui sont irréductibles au modèle d'une perception subjective » et que, pour être vue, une image doit être rejointe par le spectateur là où elle est, dans ce qu'elle a à offrir, que ce soit une perception, une affection ou une action (Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 235). Dans son ouvrage, Dork Zabunyan relaiera ce constat, non sans montrer les limites de cette position et son possible renversement, en affirmant que, finalement, « Les livres de Deleuze sur le cinéma sont foncièrement du côté de l'auteur, de celui qui invente les images, non du côté de celui qui les reçoit, puisque, de toute façon, "rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne du caractère de l'image" [Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 136] » (Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, p. 322).

2.3 – La philosophie à l’épreuve du cinéma d’Alain Resnais

2.3.1 – *Cinéma 2. L’image-temps*

Tel qu’annoncé dès les premières lignes de *Cinéma 1. L’image-mouvement*⁶³⁶, Deleuze récidive deux ans plus tard, en 1985, avec un second volume sur le septième art intitulé *Cinéma 2. L’image-temps*. Cette fois, il se concentre sur les courants cinématographiques de l’après-guerre, et ce, conformément à son projet de classification énoncé en 1983⁶³⁷, non en raison d’une volonté de périodisation fondée sur une quelconque conception du sens de l’histoire, mais en fonction des problèmes philosophiques soulevés par certains films réalisés à partir de cette époque⁶³⁸.

Comme le souligne avec justesse Dork Zabunyan, il s’agit toujours ici d’une pratique philosophique qui ne consiste pas à appliquer des concepts déjà formés aux phénomènes étudiés, mais qui cherche à extraire une potentielle singularité de ceux-ci en les différenciant les uns des autres : « Classer, c’est aussi bien distinguer, et distinguer c’est fondamentalement *discerner* ce qui fait l’objet de la classification – en l’occurrence, *donner à voir* les images qui la composent – sans toutefois que l’instance qui classe conduise à une détermination extrinsèque de son objet »⁶³⁹.

La matière de ce deuxième ouvrage offre donc d’abord l’occasion à Deleuze de se confronter une nouvelle fois à la taxinomie et aux thèses sémiologiques de Charles Sanders Peirce⁶⁴⁰. Il faut se rappeler que, dans *Cinéma 1*, l’étude des différents types d’images définis à partir des thèses de Bergson sur le mouvement avait été relancée par la

⁶³⁶ Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, p. 7.

⁶³⁷ « Cette étude n’est pas une histoire du cinéma. C’est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes » (*Ibid.*, p. 7).

⁶³⁸ À ce sujet, on peut se reporter à la section « La querelle de la périodisation : quelle périodisation ? » de l’ouvrage de Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, pp. 141-160.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴⁰ Pour une présentation « deleuzienne » de la sémiotique peircienne, on peut lire : Beaulieu, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, chapitre 5 « Deleuze et les signes », surtout pp. 95-101.

classification des signes du penseur américain⁶⁴¹ : alors que l'image-affection était associée à la priméité et l'image-action à la secondéité⁶⁴², la tiercéité, ne trouvant pas de correspondance dans le bergsonisme, avait permis de définir une « image-mentale »⁶⁴³ référant aux liens établis entre toutes les images et, conséquemment, à l'unité constituée par le montage qui les rassemble de façon à former une histoire cohérente⁶⁴⁴.

Par contre, dans *Cinéma 2*, cette classification va se révéler doublement déficiente, ce qui justifie rétrospectivement qu'elle ait été passée sous silence dans la section précédente, et ce, même si d'après ce qu'il annonce en ouverture de *Cinéma 1*, Deleuze semble vouloir faire grand cas des idées du sémiologue.

D'une part, cette taxinomie est critiquée par Deleuze à partir des analyses de Bergson et des conclusions qu'il en a tirées pour son compte dans son premier ouvrage sur la question : étant donné que le cinéma se définit comme une image-mouvement et que la théorie de Peirce réduit les images à des faits sans prendre en considération leur genèse, sa classification est forcément lacunaire. Pour ne pas l'être, il aurait fallu qu'elle fasse référence à cette « zéroité » caractéristique de l'image-perception qui, seule, peut expliquer l'engendrement subséquent de l'image-affection, de l'image-action et de l'image-mentale⁶⁴⁵.

D'autre part, l'image-mentale ne peut être le dernier terme de la taxinomie, puisque certains films étudiés dans ce deuxième volume rendent impossible par leur structure même

⁶⁴¹ Deleuze se réfère pour cela aux *Écrits sur le signe*, un recueil de textes de Peirce colligés, traduits et présentés par Gérard Deledalle. En ce qui concerne la source primaire (Peirce), on peut se reporter aux passages choisis par le traducteur et regroupés sous le titre « Théorie des catégories : la phanéroscopie » (pp. 67-119). Pour le commentaire de Deledalle, on peut le trouver aux pages 203-211 (« I. Les catégories phanéroscopiques »).

⁶⁴² Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, pp. 138-140.

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 266-268.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁴⁵ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 47.

un quelconque regroupement de toutes les images au sein d'une totalité⁶⁴⁶. Du coup, c'est parce que la classification de Peirce enferme la pensée dans le régime de l'image-mouvement et qu'elle l'empêche d'avoir accès à certaines œuvres cinématographiques que Deleuze va être amené à la remettre en cause et à la compléter⁶⁴⁷.

Ensuite, en plus de lui donner l'opportunité de revenir sur les propositions de Peirce, ce second livre permet aussi à Deleuze de s'opposer à deux courants de la critique cinématographique alors dominants en France à cette époque, soit celui personnifié par la figure d'André Bazin et celui promu par Christian Metz⁶⁴⁸.

Dans le cas de ce dernier, Deleuze entend s'en prendre à son approche sémiologique au nom d'une sémiotique⁶⁴⁹, le problème de cette première étant d'après lui « l'assimilation de l'image cinématographique à un énoncé »⁶⁵⁰ et le fait concomitant qu'elle écarte dans ce qui se trame à l'écran tout ce qui n'est pas réductible à un langage.

Il est vrai que dans son article de 1964 « Cinéma : langue ou langage ? », Metz soutient que « l'image est une "phrase" par son statut assertif »⁶⁵¹ et que, dans une version

⁶⁴⁶ Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, pp. 289-290.

⁶⁴⁷ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 49-50. Cette critique de Peirce mériterait certes d'être nuancée, et ce, surtout si on prend acte, comme Alain Beaulieu le fait, que « la lecture deleuzienne [...] implique un certain nombre d'anexactitudes qui ont sans doute été volontairement produites : faux emprunt et redéfinition de la notion de diagramme, mélange de la sémiotique peircienne à une sauce vitaliste, assimilation des signes aux images, utilisation partielle et parfois cavalière des catégories peirciennes, etc. » (*Gilles Deleuze et ses contemporains*, chapitre 5 « Deleuze et les signes », p. 104). Cependant, étant donné qu'il est seulement ici question de résumer *Cinéma 2* dans ses grandes lignes et que l'enjeu de cette section est, comme la précédente, de montrer les insuffisances de l'approche phénoménologique et la nécessité d'un retour à Bergson pour la création d'un nouveau concept, il ne s'avère pas essentiel de rouvrir ce débat dans cette thèse.

⁶⁴⁸ Marrati, Paola, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 233.

⁶⁴⁹ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 44.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 40. Sur la question des rapports entre les positions philosophiques de Deleuze et la sémiologie de Metz, on peut consulter l'ouvrage d'Éric Dufour, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, pp. 19-31.

⁶⁵¹ Metz, « Cinéma : langue ou langage ? » (1959), repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 72.

remaniée de trois autres articles initialement publiés en 1966 et 1967, il écrit qu'« Il est bien connu que le propre du cinéma est de transformer le *monde en discours* »⁶⁵².

Cependant, à d'autres moments, il est moins catégorique sur cette question et le portrait que nous en trace sommairement Deleuze semble ne plus correspondre avec la réalité. N'affirme-t-il pas en effet de manière ambiguë que « La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est donc qu'un plan *dissemble moins* d'un énoncé que d'un mot, sans pour autant ressembler à un énoncé »⁶⁵³ ?

En fait, malgré cette ambivalence qui pourrait à première vue tempérer le rapprochement dénoncé par Deleuze entre image et énoncé, le problème subsiste et demeure entier. Comme l'a fait remarquer Francesco Casetti dans son court mais décisif chapitre « Les théories méthodologiques » de son ouvrage *Les théories du cinéma depuis 1945*, « Metz ne pense plus que le cinéma, s'il est langage, l'est en soi : s'il l'est, c'est seulement en tant qu'objet observé d'une certaine façon. À l'étude du cinéma comme réalité intrinsèquement linguistique se substitue alors une étude des aspects linguistiques du cinéma, ou mieux encore une étude linguistique du cinéma »⁶⁵⁴.

Ainsi, cette réduction est bien réalisée à des fins épistémologiques sans égard pour la spécificité de l'objet étudié, ce qui a pour conséquence l'exclusion d'office de certains

⁶⁵² Metz, « Problèmes de dénnotations dans le film de fiction » (1967), repris dans *Ibid.*, t. I, p. 117.

⁶⁵³ Metz, « Problèmes de dénnotations dans le film de fiction » (1967), repris dans *Ibid.*, t. I, p. 119

⁶⁵⁴ Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, p. 103. Si ce chapitre est ici considéré comme décisif malgré sa brièveté, c'est que l'auteur conclut la section « 1964 : la "rupture" metzienne » de ce chapitre en affirmant que « Nous sommes devant un nouveau *paradigme* de recherche et en grande partie devant une nouvelle *génération* de chercheurs. Aux *théories ontologiques* succèdent les *théories méthodologiques* : la sémiologie [...], mais aussi la psychologie, la sociologie, et, par de nombreux aspects, la psychanalyse » (pp. 104-105). Cela veut donc dire qu'à partir de Metz et à l'instar de ce qu'il fait avec la sémiologie, les théories psychanalytiques, sociologiques et psychologiques sont appliquées au cinéma moyennant l'adoption d'un angle d'approche qui limite ce qui est pris en considération dans un film en fonction de la théorie choisie. Or, c'est précisément une telle attitude vis-à-vis de la pratique de la pensée qui est remis en question tout au long de cette thèse. À titre indicatif et pour avoir une idée des débats qui ont suivi au sein même de la discipline la parution de l'article de Metz, on peut se référer au chapitre 9 du même ouvrage intitulé « La sémiotique du cinéma » (pp. 149-176).

pans de ce dernier. Conséquemment, la critique de Deleuze porte toujours, puisque Metz ne prend pas en considération le fait que « les énoncés et narrations ne sont pas une donnée des images apparentes, mais une conséquence qui découle de cette réaction. La narration est fondée dans l'image même, mais elle n'est pas donnée »⁶⁵⁵, ce qui veut dire en d'autres termes qu'elle est produite par le mouvement qui, d'abord, engendre les images en leur donnant une teneur matérielle par définition étrangère à une forme de langage et qui, ensuite, enchaîne celles-ci les unes aux autres selon leurs caractéristiques propres.

Contrairement à la sémiologie de Metz où seule les images données sont jugées dignes de considération, la sémiotique promue par Deleuze est une « science descriptive de la réalité »⁶⁵⁶ qui permet d'expliquer l'effet produit par un film en donnant toute son importance au mouvement qui engendre d'abord les images pour ensuite les mettre en relation.

Cela étant dit, en ce qui concerne cette fois la tendance représentée par André Bazin, ce qui est remis en cause, c'est la thèse voulant qu'avec les œuvres cinématographiques des réalisateurs italiens de l'après-guerre dont *Païsa* (1946) de Roberto Rossellini, « le néo-réalisme produisait “plus de réalité” »⁶⁵⁷. Dans ce contexte, cette dernière expression peut être rapprochée de la prétention affichée par Husserl et ses épigones de renouer eux aussi avec la réalité par l'entremise de la réduction phénoménologique qui met au jour les visées intentionnelles et le soubassement temporel de celles-ci.

⁶⁵⁵ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 45.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 7. Outre Rossellini, le néo-réalisme italien est représenté par les figures de Federico Fellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti et Michelangelo Antonioni.

En lisant les textes de Bazin, il est clair que c'est l'angle sous lequel il entend mener ses analyses. Comme il l'a d'ailleurs lui-même énoncé dans son article de 1948 intitulé justement « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », cette question se retrouverait même au cœur de tout projet cinématographique : « Depuis la fin de l'hérésie expressionniste et surtout depuis le parlant, on peut considérer que le cinéma n'a cessé de tendre au réalisme. Entendons en gros qu'il veut donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité, compatible avec les exigences logiques du récit cinématographique et les limites actuelles de la technique »⁶⁵⁸.

Ce qui serait alors le propre du néo-réalisme tel qu'il se manifeste selon lui de manière magistrale dans le film de Rossellini précédemment cité, c'est d'une part que « L'unité du récit cinématographique dans *Païsa* n'est pas le "plan", point de vue abstrait sur la réalité qu'on analyse, mais le "fait". Fragment de réalité brute, en lui-même multiple et équivoque, dont le "sens" se dégage seulement *a posteriori* grâce à d'autres "faits" entre lesquels l'esprit établit des rapports »⁶⁵⁹ et d'autre part que « Considérée en elle-même, chaque image n'étant qu'un fragment de réalité antérieur au sens, toute la surface de l'écran doit présenter une égale densité concrète »⁶⁶⁰.

Or, bien qu'il partage l'admiration de Bazin pour le néo-réalisme italien, Deleuze ne va pas suivre cette ligne d'interprétation qui oppose une manière traditionnelle et artificielle de reproduire cinématographiquement la réalité à une autre – qualifiée en 1957 à propos d'un film de Fellini de « réalisme [...] "phénoménologique" »⁶⁶¹ – qui ne la travestit pas en

⁶⁵⁸ Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » (1948), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 4, p. 21.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, vol. 4, p. 33.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, vol. 4, p. 34.

⁶⁶¹ Bazin, « "Cabiria" [« Les nuits de Cabiria » (1957)] ou le voyage au bout du néo-réalisme » (1957), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 4, p. 138. Il est à noter que cette expression avait déjà été utilisée en 1952 par Amédée Ayfre dans son article « Néo-réalisme et phénoménologie », p. 11. Sur cette question, on

ne tentant pas d'affaiblir la teneur de certains aspects de l'image et en ne subordonnant pas chacune d'elles à une signification d'ensemble prédéterminée par le réalisateur.

Ce qui serait dès lors caractéristique des œuvres issues du néo-réalisme italien selon Deleuze, ce serait plutôt une rupture de ce qu'il nomme le « lien sensori-moteur »⁶⁶² « qui fonde la narration dans l'image »⁶⁶³ en faisant que ce qui est perçu par un personnage laisse déjà présager une réponse qu'influencera le cas échéant une affection de celui-ci, et ce, de telle sorte que les actions ne peuvent que s'enchaîner les unes aux autres en transformant en retour constamment les situations dans lesquelles elles s'incarnent, ce qui donne au final, dans une image-mentale, une histoire cohérente et complète scandée au rythme de ses péripéties constitutives.

De ce point de vue, la perspective phénoménologique adoptée par André Bazin se révèle problématique, puisque sa compréhension de l'apport esthétique du néo-réalisme lui fait manquer ce qui est réellement subversif dans celui-ci.

D'une part, quand il affirme par exemple que « Fellini me paraît avoir parachevé la révolution néo-réaliste en innovant le scénario sans aucun enchaînement dramatique, fondé exclusivement sur la description phénoménologique des personnages », il complète sa pensée en ajoutant que « Chez Fellini, ce sont les scènes de liaison logique, les péripéties "importantes", les grandes articulations dramatiques du scénario qui font office de raccords, et ce sont les longues séquences descriptives apparemment sans incidences sur le déroulement de l'"action", qui constituent les scènes vraiment importantes et

peut se reporter au chapitre 2 intitulé justement « Penser le cinéma avec la phénoménologie » du livre de Jean Ungaro, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, pp. 41-58.

⁶⁶² Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 214.

⁶⁶³ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 47.

révélatrices »⁶⁶⁴. Or, la présence de scènes apparemment insignifiantes dans un film n'étant mises en lumière qu'eu égard à un cadre général constitué par une intrigue, elles le minent certes mais sans jamais toutefois en contester jusqu'au bout le fondement.

D'autre part, si ce n'est pas une histoire au sens traditionnel du terme qui se retrouve au cœur des films du néo-réalisme et que le bon déroulement de celle-ci ne doit plus présupposer des personnages ayant un « caractère » défini une fois pour toutes, il n'en demeure pas moins que l'œuvre cinématographique aura tout de même un autre type d'intrigue, à savoir justement la découverte progressive de la personnalité de l'un des protagonistes à travers ce que Bazin décrit comme les « signes » de son « apparence » et « les accords et désaccords qui s'établissent entre le milieu et le personnage »⁶⁶⁵, ce qui prête le flanc à la même critique que celle énoncée tout juste auparavant et qui est bien résumée par Sartre quand il affirme, certes avant même l'apparition du néo-réalisme, que « ces correspondances profondes et secrètes de chaque objet avec tous les autres : tel est l'univers du cinéma »⁶⁶⁶.

Bien sûr, d'après cette lecture de l'art cinématographique du néo-réalisme, le spectateur est davantage sollicité, puisque ces correspondances ne sont pas toujours explicitement établies et que c'est alors lui qui doit les tisser⁶⁶⁷. Cependant, la compréhension générale de ce qu'est un film demeure la même et ne souffre pas d'une profonde remise en question.

⁶⁶⁴ Bazin, « “Cabiria” [« Les nuits de Cabiria » (1957)] ou le voyage au bout du néo-réalisme » (1957), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 4, p. 141.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, vol. 4, p. 138.

⁶⁶⁶ Sartre, « L'art cinématographique » (1931), repris dans Contat, Rybalka, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, p. 551.

⁶⁶⁷ C'est ce qui permet de tempérer le jugement de Sartre qui, comme le note Dominique Chateau dans son livre intitulé *Sartre et le cinéma*, ne prend pas en considération cette potentialité : « la nature même du médium cinématographique est en fait, pour lui, anti-existentialiste et aussi peu phénoménologique que possible » puisque « la clef du destin – le cinéma comme art du destin tout à l'opposé de la contingence des choses de la vie – définissait, à ses yeux, la spécificité du cinéma » (p. 66).

Devant ce qui lui semble une impasse philosophique, Deleuze va explorer d'autres avenues et c'est dans son « Troisième commentaire sur Bergson »⁶⁶⁸ qu'il prend la mesure du plein potentiel philosophique d'une telle rupture inaugurée par le néo-réalisme et prolongée entre autres dans les œuvres cinématographiques d'Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais⁶⁶⁹.

En reprenant la distinction bergsonienne de la « *reconnaissance automatique ou habituelle* » et la « *reconnaissance attentive* »⁶⁷⁰, Deleuze souligne que quand le lien sensori-moteur n'est pas brisé, n'est perçu et remémoré que ce qui participe à l'action présente, alors que si celui-ci se voit rompu, cela donne accès à d'autres mondes, c'est-à-dire à des images habituellement associées à des liens sensori-moteurs différents, puisque la réalité n'est plus envisagée en vue d'une action en particulier au détriment des autres alternatives possibles.

Cependant, cela ne veut pas dire pour autant, selon Deleuze, que l'on peut parler avec Bazin d'un cinéma plus apte à rendre compte de la réalité, étant donné que le propre de cette cassure est de frayer un passage de l'actuel aux multiples perspectives du virtuel⁶⁷¹ et, qu'à cet égard, le réel et l'imaginaire deviennent indiscernables, aucune image n'ayant dès lors préséance sur une autre⁶⁷².

En effet, bien qu'il se soit révélé partiel et que pour cette raison il ne réussit plus à s'imposer, l'aspect qui était perçu n'est pas pour autant écarté au profit d'autres facettes offrant une représentation plus adéquate de la réalité. Considéré comme une simple

⁶⁶⁸ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp 62-91.

⁶⁶⁹ Pour les fins de cette section, ne sera pas résumé ici tout ce qui en découle, à savoir non seulement la création du concept d'image temps, mais aussi de ceux d'« image lisible » et d'« image pensante » (*Ibid.*, p. 35). Dans ces deux derniers cas, on peut se reporter dans *Cinéma 2* respectivement aux chapitres IX (« Les composantes de l'images », pp. 292-341) et VII (« La pensée et le cinéma », pp. 203-245).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 94.

potentialité, il est seulement neutralisé et coupé de ses prolongements dans l'action, ce qui fait dire à Deleuze que cela donne accès à un passé pur et à une image non organique, c'est-à-dire non rapportée à une totalité dans laquelle elle s'inscrirait en lui donnant un sens⁶⁷³.

Ainsi, alors que dans le régime de l'image-mouvement, le temps est « le nombre du mouvement »⁶⁷⁴ et qu'il est subordonné à une histoire au sens large qui se déploie sous nos yeux en se déclinant en différents moments comme des points sur une ligne, dans celui de l'image-temps, il y a une présentation directe du temps, indépendante de tout mouvement, ce qui veut dire qu'il n'est plus le résultat d'une sommation d'images mais qu'il se fait précisément sentir entre celles-ci, dans le passage d'une strate temporelle à l'autre sans égards pour le développement d'une quelconque intrigue. Cela fait dire à Deleuze en ouverture de son « Quatrième commentaire de Bergson »⁶⁷⁵ que « La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde »⁶⁷⁶.

C'est aussi dans ce chapitre que Deleuze rend nécessaire ce parti pris bergsonien quand il s'agit d'analyser les films d'Alain Resnais⁶⁷⁷. Comme c'était le cas précédemment, la question demeure de savoir si cette référence s'impose à Deleuze par la force des films de ce réalisateur ou si, au contraire, une perspective phénoménologique comme celle dans laquelle veut s'inscrire résolument André Bazin⁶⁷⁸ (malgré les réserves précédemment évoquées par Sartre lui-même) serait tout aussi apte à rendre compte d'un film tel *Hiroshima mon amour*. Si cette dernière option était juste, la création d'un nouveau concept comme celui d'image-temps se révélerait caduque – ce film n'étant qu'une illustration

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 129-164.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 135-137 et pp 151-164.

⁶⁷⁸ C'est ce qu'a résumé de manière synthétique Dominique Chateau : « Chez Bazin [...] le rejet du psychologisme associe les théories philosophico-littéraires de Sartre [...] à celles de Merleau-Ponty » (Chateau, *Philosophies du cinéma*, p. 101).

exemplaire de cette théorie phénoménologique – et le fruit d'un travail philosophique arbitraire n'étant pas du tout redevable d'une pratique fondée sur une expérience de pensée. Évidemment, une telle conclusion serait un désaveu flagrant de l'hypothèse que cherche à défendre cette thèse.

2.3.2 – *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais

Réalisateur français de la plus grande importance et l'un des précurseurs de la *Nouvelle Vague* ⁶⁷⁹, Alain Resnais est une figure iconoclaste ⁶⁸⁰ qui, comme sa contemporaine Agnès Varda, a constamment emprunté des chemins de traverse qui l'ont amené à explorer de multiples possibilités cinématographiques⁶⁸¹.

Avant d'aborder le cinéma de fiction, Alain Resnais a d'abord fait sa marque comme documentariste. Il a entre autres réalisé des œuvres remarquables et bouleversantes sur *Van Gogh* (1948), *Paul Gauguin* (1950) et Picasso (*Guernica* (1950)) de même que sur les camps de concentration (*Nuit et brouillard* (1955)) et la Bibliothèque nationale de France (*Toute la mémoire du monde* (1956)).

⁶⁷⁹ Composée principalement de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Éric Rohmer, la *Nouvelle Vague* réunit un groupe de cinéastes qui, sans avoir un programme commun, offrent une réponse aux impasses dans lesquelles se trouve le cinéma français après la Seconde Guerre mondiale, soit en général la manière conventionnelle de traiter un récit au cinéma de même que, plus spécifiquement, la subordination de la réalisation et des techniques de montage à la seule fin d'une transposition en images d'une histoire quelconque. De ce point de vue, la *Nouvelle Vague* concrétise ce qu'appelait de ses vœux dès 1948 Alexandre Astruc dans deux articles qui ont fait date : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » et « L'avenir du cinéma » (textes repris dans Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* (*Écrits 1942-1984*), respectivement pp. 324-328 et pp. 328-336).

⁶⁸⁰ Bien que Truffaut ait affirmé en 1959 que « La *Nouvelle Vague* est née à Cannes l'année où l'on projeta *Hiroshima mon amour* [d'Alain Resnais], [...] et *Les quatre cents coups* [de lui-même] », Resnais a pour sa part convenu en 1966 que « je me situe entre deux générations de cinéastes, entre celle des metteurs en scène traditionnels (Clouzot, Carné, Renoir) et la *Nouvelle Vague* » (ces extraits d'entrevues sont cités par Robert Benayoun dans *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, respectivement p. 79 et p. 77).

⁶⁸¹ Malgré leur affinités avec eux, Resnais et Varda étaient des cinéastes parisiens de la « Rive gauche » et se distinguaient des artisans de la *Nouvelle vague* issus des *Cahiers du cinéma* qui œuvraient « Rive droite » (*Ibid.*, pp. 78-82). Dans *Cinéma 2. L'image-temps*, Deleuze reprend cette partition en affirmant qu'« en même temps que la nouvelle vague lançait un cinéma des corps qui mobilisait toute la pensée, Resnais créait un cinéma du cerveau qui investissait les corps » (p. 268).

Déjà à cette époque, il multipliait les collaborations les plus diverses, comme par exemple dans *Nuit et brouillard* avec l'écrivain Jean Cayrol et le réalisateur Chris Marker. Sans compter ses accointances constantes avec des musiciens tels Krzysztof Penderecki dans *Je t'aime, je t'aime* (1968) ainsi que Hans Werner Henze dans *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) et *L'amour à mort* (1984) ou encore la présence des réflexions et de la personne même du bio-sociologue Henri Laborit dans *Mon oncle d'Amérique* (1980), cette tendance va se poursuivre quand il va aborder le long métrage à la fin des années 1950 et qu'il va faire appel à différents romanciers pour écrire ses scénarios : ce sera, entre autres, Alain Robbe-Grillet pour *L'année dernière à Marienbad* (1961), Jorge Semprun pour *La guerre est finie* et David Mercer pour *Providence* (1976)⁶⁸².

Dans le cas justement de son premier long métrage, *Hiroshima mon amour* (1959), Resnais s'est adjoint Marguerite Duras, une écrivaine proche du *Nouveau roman*, un courant dont les principaux représentants⁶⁸³ ont remis en cause la forme du roman traditionnel tel qu'il s'est imposé progressivement tout au long du XIX^e siècle⁶⁸⁴ en questionnant les modes de narration utilisés habituellement par les écrivains⁶⁸⁵ pour ensuite en explorer les angles morts⁶⁸⁶.

⁶⁸² Pour une filmographie détaillée incluant une transcription des génériques des œuvres d'Alain Resnais jusqu'en 2003 (à laquelle se sont ajoutés depuis *Cœurs* (2006), *Les herbes folles* (2009) et *Vous n'avez encore rien vu* (2012)), on peut se référer au livre de Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, pp. 282-305.

⁶⁸³ Outre Robbe-Grillet, on peut inclure dans ce mouvement Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget et Claude Ollier.

⁶⁸⁴ Comme le résume bien Pierre Astier dans son livre *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, « l'histoire est essentiellement soumise à une durée imposée de l'extérieur et après coup par l'auteur qui cherche avant tout à assurer une continuité temporelle (passé-présent-avenir) en accord avec une continuité logique (causes-effets) : pour cela il lui faut donc reconstruire le passé et le présent à partir d'un avenir déjà connu par lui [le romancier], et ne ménager des effets qu'en rapport avec les causes qui les expliquent » (pp. 74-75).

⁶⁸⁵ Sur ce sujet, on peut se référer à deux recueils de textes critiques bien connus, soit *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet et *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute. Dans le second, on lit que « les personnages, tels que le concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent »

Sommairement, *Hiroshima mon amour* met en scène l'idylle d'un jour entre un architecte Japonais et une Française à l'occasion du tournage à Hiroshima en 1957 d'un film sur la paix dans lequel cette dernière interprète une infirmière.

À la suite du générique sur fond de marques irradiant l'écran, le film s'ouvre sur deux corps nus enlacés qu'entrecoupent constamment des images caractéristiques d'Hiroshima : d'abord l'hôpital, puis le musée et ses témoignages des suites de l'explosion (une maquette de la ville dévastée, des morceaux de chair dans le formol, une structure d'acier déformée, une photographie d'un crâne dégarni, des documents d'archive montrant des corps brûlés ou difformes, etc.), enfin le quotidien des gens une fois que la vie a progressivement repris son cours normal.

À cette séquence où les voix de la Française et du Japonais se superposent aux images et s'opposent sur la question de savoir si elle peut vraiment prétendre comme elle le fait avoir réellement vu Hiroshima, suit une scène, au présent cette fois, où dans les bras l'un de l'autre, ils se racontent sommairement leur vie pendant la Seconde Guerre mondiale et où elle lui fait part des raisons qui l'ont amenée à Hiroshima.

Tout juste avant qu'ils se lèvent, elle observe la main du Japonais et celle-ci est aussitôt associée à l'image de la main d'un autre homme qui se révélera plus tard être celle de son amant allemand pendant l'Occupation. Ce parallèle mettant en lumière un pan de sa vie personnelle se veut alors tout en contraste avec la scène suivante où, devant le miroir de

(tiré de l'essai éponyme « L'ère du soupçon » (1950), p. 87) ; alors que dans le premier, il est écrit que « dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien » (tiré de l'essai intitulé « Temps et description dans le récit moderne » (1963), p. 168).

⁶⁸⁶ *Dans le labyrinthe* (1959) d'Alain Robbe-Grillet est à cet égard une réalisation remarquable : le récit débute par une narration au « je » qui laisse aussitôt place à une description « objective » de l'histoire d'un soldat pour enfin se conclure par le retour à l'avant-plan du narrateur initial, ce qui indique que, finalement, celui-ci n'a fait qu'explorer différentes conjectures pas toujours concordantes quant aux allées et venues de ce soldat (on retrouve entre autres à de nombreuses reprises la scène du café et jusqu'à sept fois la rencontre entre le militaire et un petit garçon).

la salle de bain, il l'imagine heureuse comme tous les autres Français le jour où la bombe est tombée sur Hiroshima et a entraîné la fin tant souhaitée du conflit.

Au moment de se quitter, il lui signifie à plusieurs reprises son désir de la revoir avant qu'elle reparte comme prévu le lendemain, ce qu'elle refuse catégoriquement bien qu'en même temps elle ait commencé à se confier à lui à propos de cette folie qui s'est emparée d'elle à Nevers au temps de la Deuxième Guerre. Ainsi, sur cette ouverture paradoxale, leur amour de passage semble être arrivé à son terme et le film prêt à prendre une autre tangente.

Cependant, il n'en est rien et dans la scène suivante, il la rejoint sur les lieux du tournage et, malgré l'instabilité émotionnelle de la Française qui passe constamment de la joie à l'affliction, il réussit à l'entraîner chez lui où on les retrouve encore une fois enlacés. Il lui demande alors de raconter ce qui l'a tant marqué dans sa jeunesse à Nevers.

Comme au tout début du film où des images des deux amants laissaient constamment place à d'autres images issues du passé, la Française trace dans ses grandes lignes le récit de son histoire d'amour avec un soldat allemand jusqu'à la mort de ce dernier. Le Japonais croit alors comprendre en filigrane que cette idylle a été pour elle décisive jusqu'à déterminer le cours de son existence présente.

Dans la scène suivante, toujours entrecoupée d'images illustrant ses souvenirs, on les retrouve attablés dans un salon de thé. Désirant la connaître encore davantage, le Japonais la questionne de nouveau sur Nevers et ce qu'elle y a vécu, et la Française se met à lui parler comme si le Japonais était le soldat allemand⁶⁸⁷. Après lui avoir raconté son enfermement suite à son décès et au dévoilement public de leur amour, elle se remémore

⁶⁸⁷ Elle lui dit par exemple : « *tu* es mort » et « j'aimais le sang depuis que j'avais goûté au *tien* » (c'est moi qui souligne).

son agonie, ce qui a pour effet qu'elle cesse alors de s'adresser ainsi au Japonais pour sombrer progressivement dans un désespoir alimenté par la pensée terrifiante qu'elle l'a finalement tout de même oublié. À cet instant, le Japonais la gifle afin de l'extirper de son passé et la ramener dans la réalité présente, ce qui lui permet de conclure son récit jusqu'à sa fuite de Nevers et son arrivée à Paris tout juste après que la bombe ait été lancée sur Hiroshima.

Une fois cette histoire partagée, elle lui avoue qu'il est le premier à l'entendre, ce qui le comble de bonheur et n'empêchera cependant pas la Française de lui demander de la quitter à leur sortie du salon de thé. À ce moment, tout semble indiquer que c'est la fin de leur idylle et que cela constitue un point d'inflexion décisif du film.

Or, pour une seconde fois, il n'en est rien. Après qu'elle soit retournée à son hôtel et songé en fixant son visage dans le miroir qu'elle avait trahi son amour passé en le racontant, elle retourne au salon de thé, maintenant fermé, et après s'être résolue intérieurement à rester, on le voit de nouveau devant elle, l'enjoignant encore de demeurer auprès de lui. L'indécision qui caractérise la Française depuis le début du film fera cependant en sorte qu'après avoir d'abord accepté son offre, elle finira encore par le chasser.

Les dernières scènes du film traduisent en la prolongeant cette perplexité tout en alternant toujours les images d'Hiroshima avec celle de Nevers : alors qu'il la suit à travers les rues, elle s'imagine qu'il va la retrouver et l'embrasser malgré le fait qu'elle vient de le repousser ; tandis qu'elle déambule toujours dans les artères de la ville en attendant de la quitter, elle se fait le récit de son idylle à Hiroshima comme si cela répondait à ses désirs secrets, mais quand il se présente de nouveau à elle devant un autre salon de thé, elle demeure fermée à son invitation réitérée de ne pas repartir en Europe ; dans un bar, elle

accepte de se faire aborder par un autre Japonais tout en ne cessant de regarder son amant qui s'est assis à une table tout près.

Enfin, bien qu'ils se retrouvent finalement tous les deux dans la chambre d'hôtel de la Française, le film se conclut sans qu'aucune décision définitive n'ait été prise quant à l'avenir de leur relation et, au terme de cette histoire, les deux protagonistes ne sont plus l'un pour l'autre que le nom de deux villes : Nevers et Hiroshima.

2.3.3 – La conception phénoménologique du temps

Comme le souligne Jean-Louis Leutrat, en mettant en scène l'enchevêtrement et la confrontation d'épisodes ayant eu lieu à des endroits et des moments différents, *Hiroshima mon amour* a été avec justesse, dès le départ, indéniablement considéré par les critiques comme un film sur le temps, la mémoire et l'oubli⁶⁸⁸. Étant donné que la phénoménologie a été associée par André Bazin aux nouvelles avenues esthétiques ouvertes par le néo-réalisme, on peut se demander si ce film peut être interprété à partir d'elle, et ce, d'autant plus que ses principaux représentants se sont penchés avec sérieux et intérêt sur cette question. Encore une fois, si ce n'est pas le cas, cela justifiera la création d'un nouveau concept et conséquemment une critique concomitante de la phénoménologie au nom de ce qu'elle ne peut penser.

Pour répondre à cette interrogation, il convient d'abord de se reporter au texte qui inaugure cette réflexion, soit les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* qu'Husserl prononça à Göttingen pendant le semestre d'hiver 1904/1905 et qui furent par la suite publiées en 1928 par Martin Heidegger.

⁶⁸⁸ Leutrat, *Hiroshima mon amour*, p. 85.

Comme Husserl le rappelle en tout début de parcours, la phénoménologie est née d'un désir de scientificité visant à élucider la manière dont nous en venons à connaître objectivement le monde⁶⁸⁹. Et comme cela a déjà été souligné dans la première partie de cette thèse, afin d'atteindre ce but, Husserl compte ne rien présupposer – à commencer dans ce cas-ci par le « temps objectif »⁶⁹⁰ qui rapporte dans les sciences tous les phénomènes observables à une même unité de mesure – et faire du retour aux choses mêmes, telles qu'elles nous apparaissent dans l'expérience quotidienne, le point de départ de la phénoménologie.

Ce que cette réduction phénoménologique rend alors d'abord explicite pour un certain type d'objets que Husserl nomme les « *objets temporels* »⁶⁹¹, comme par exemple une mélodie, c'est qu'ils ne se donnent jamais à nous d'un seul coup et que nous n'avons toujours droit, à chaque instant, qu'à des apparitions partielles de ceux-ci.

À cette dispersion temporelle qui fait se succéder une série de manifestations s'oppose par contre le fait que, par exemple, nous avons bien affaire à « une » mélodie et non à un fatras sonore dans l'enchaînement ininterrompu des différentes notes⁶⁹². Comme le note Husserl « Tout être temporel “apparaît” dans un certain mode d'écoulement continuellement changeant et “l'objet dans son mode d'écoulement” est sans cesse à nouveau un autre dans ce changement, alors que nous disons pourtant que l'objet et chaque point de son temps et ce temps lui-même sont une seule et même chose »⁶⁹³.

La réduction phénoménologique qui explicite ce qui est présupposé dans ce type d'expérience nous amène donc au point où il est nécessaire de postuler une « conscience

⁶⁸⁹ Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, §1, p. 13.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, §1, p. 6.

⁶⁹¹ *Ibid.*, §7, p. 36.

⁶⁹² *Ibid.*, §16, p. 54.

⁶⁹³ *Ibid.*, §9, p. 41.

d'unité »⁶⁹⁴ comme condition de possibilité de la perception sensorielle des objets temporels.

D'après Husserl, cette « conscience d'unité » peut être déterminée intérieurement, ou extérieurement, c'est-à-dire qu'elle peut être inhérente à la conscience intentionnelle ou circonscrite d'après les coordonnées du temps objectif, soit celui scandé par les mouvements des aiguilles sur une montre ou une horloge.

Or, si le temps était déterminé de manière externe, il n'y aurait qu'une suite d'instant, qu'une série de perceptions ponctuelles qui pourraient, certes, par leur addition rétrospective, constituer après coup un objet.

Par contre, cela n'expliquerait pas pourquoi, à chaque instant, je perçois cet objet dans son unité et non une coupe partielle différente des précédentes et de celles à venir n'ayant encore aucune relation avec l'ensemble tant que ce dernier n'a pas été constitué en entier par l'esprit à la suite de la manifestation de toutes ses composantes.

Devant l'impossibilité de rendre compte de notre perception des objets temporels par le recours au temps objectif et par la division de celui-ci en partie discontinues⁶⁹⁵, il est impératif pour Husserl de faire référence à une « conscience intime du temps » qui permette d'élucider le propre de ce type d'expérience.

En explicitant ce qui survient alors dans ce rapport intentionnel au monde, Husserl remarque qu'à partir d'un « point-source »⁶⁹⁶ qui marque le début de cette expérience spécifique se succèdent d'autres impressions qui s'enchaînent les unes aux autres à la fois horizontalement suivant la ligne du temps objectif et verticalement, à l'intérieur de nous,

⁶⁹⁴ *Ibid.*, §31, p. 89.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, §10, pp 41-42.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, §11, p. 43.

sous l'égide d'une « conscience d'identité »⁶⁹⁷ qui constitue l'objet en les rapportant toutes à celui-ci :

C'est un fait général, et fondamentalement essentiel, que chaque maintenant, tout en sombrant dans le passé, conserve son identité rigoureuse. En termes phénoménologiques : la conscience du maintenant qui se constitue sur la base de la matière A, se transforme continûment en une conscience de passé, tandis qu'une conscience de maintenant toujours nouvelle s'édifie simultanément. Au cours de cette transformation, la conscience qui se modifie se conserve son intention objective (et ceci appartient à l'essence de la conscience du temps)⁶⁹⁸.

Ainsi, pour Husserl, tout objet temporel se compose d'impressions passées que nous gardons en nous comme « rétentions »⁶⁹⁹, et ce, en les associant inextricablement aux impressions présentes qui les complètent et en anticipant à partir d'elles une « limite idéale »⁷⁰⁰ qui serait ce futur « présent » mettant un terme au dévoilement de l'objet⁷⁰¹.

Évidemment, ce qui est perçu à chaque instant transforme constamment l'objet, puisque cela ne concorde pas nécessairement avec ce qui précède, mais cela ne remet pas pour autant en cause le fait qu'il s'agit alors d'une « modification continue du même point initial »⁷⁰² dont seul le temps comme soubassement de la conscience intentionnelle peut rendre compte.

De même, il importe peu que l'appréhension de ce qui va advenir soit déçue : encore une fois, en rapportant cette anticipation erronée qui comblait un vide à la visée d'un seul et même objet qui se poursuit dans la diversité de ses apparitions futures, c'est toujours cette conscience intime du temps qui est la condition de possibilité d'une telle surprise en

⁶⁹⁷ *Ibid.*, §31, p. 89.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, §30, p. 82.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, §11, p. 44.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, §16, p. 56.

⁷⁰¹ C'est ce qu'Husserl nomme une « protention » (*Ibid.*, §40, p. 110).

⁷⁰² *Ibid.*, §11, p. 44.

liant ce nouveau « présent » inattendu aux données précédentes qui semblaient tendre vers un dévoilement différent de ce qui a effectivement eu lieu⁷⁰³.

Cela étant dit à propos des objets temporels, à la toute fin de ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Husserl va étendre cette conclusion et l'ouvrir potentiellement à toute perception d'objet – même celle qui par définition n'implique aucun changement de ce dernier dans le temps – en affirmant que la « constitution [de la chose spatiale] présuppose celle du temps »⁷⁰⁴.

Bien qu'il ne fasse alors que lancer cette idée sans développer sa pensée, Husserl y revient quelques années plus tard, entre autres dans son cours de 1907 intitulé *Chose et espace* ainsi que dans ses *Méditations cartésiennes*. Dans celles-ci, il écrit à ce sujet que

c'est [...] l'ensemble de la vie de la conscience qui est [...] synthétiquement unifiée. C'est donc un *cogito* universel qui comprend synthétiquement en lui tous les vécus de conscience singuliers qui se dessinent [...] La forme fondamentale de cette synthèse universelle, qui permet toutes les autres synthèses de la conscience, est la conscience du temps, conscience interne qui englobe tout⁷⁰⁵.

Du coup, pour Husserl, la conscience intime du temps n'est pas seulement l'implicite qui sous-tend la perception d'un objet temporel, mais constitue le fondement de l'ego transcendantal et de toutes les visées intentionnelles de celui-ci. En effet, ce que remarque Husserl, c'est qu'il n'y a pas d'expérience, quelle qu'elle soit, sans la mise en œuvre de cette synthèse immanente qui nous fait voir effectivement un « monde », des « objets » et non un brouillard d'éléments diffus, impossibles à reconnaître ou à distinguer les uns des autres.

⁷⁰³ *Ibid.*, §26, pp. 74-76.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, §43, p. 122.

⁷⁰⁵ Husserl, *Méditations cartésiennes*, pp. 88-89 (*Hua*, I, pp. 80-81).

Illustrons cela par l'exemple que donne Husserl dans son cours et qu'il reprend dans ses *Méditations cartésiennes*⁷⁰⁶. Lorsque nous voyons un cube, nous ne percevons jamais ses six faces en même temps. Nous avons tout d'abord l'expérience d'une, de deux ou de trois de ses faces, mais les autres, qui se dérobent pour le moment à notre regard, nous les appréhendons, c'est-à-dire que nous projetons notre expérience limitée de l'objet sur un horizon temporel où il apparaît dans sa totalité : c'est la visée d'un véritable cube à six faces. Cette visée est donc ce qui nous permet de voir effectivement un « cube » et non seulement quelques faces d'un objet quelconque. Cette visée se comprend alors comme un horizon, un fond de potentialités à actualiser et à confirmer par des expériences futures qui, ensemble et par rétentions successives s'enchaînant les unes aux autres, constitueront une connaissance légitime de cet objet.

Comme cela a été noté auparavant, même si ce que nous prenions pour un cube à partir de la seule perception d'une de ses faces se révèle être, au bout du compte, quelque chose d'autre (une face manque, les autres faces sont déformées, il y a finalement plus de six faces, etc.), il n'en demeure pas moins que cette déception n'a été rendue possible, elle aussi, que par certaines attentes constitutives de tout objet et que loin d'être un démenti de cette conscience intime du temps, elles en sont plutôt la confirmation.

Maintenant, une fois cela tiré au clair, transposons cette réflexion dans le domaine de la narration. L'objet dans sa totalité, c'est par exemple l'intrigue, l'histoire qui constitue la trame d'un film ou d'un roman (par exemple : une enquête). Afin d'être compréhensible pour le spectateur (ou le lecteur), cette histoire doit comporter autant d'épisodes qu'il est nécessaire pour faire apparaître toutes ses faces, c'est-à-dire pour la mener progressivement

⁷⁰⁶ Husserl, *Chose et espace. Leçons de 1907*, entre autres §32, pp. 135-138 (pp. 105-108 dans l'édition allemande originale) ; Husserl, *Méditations cartésiennes*, §§17-19, pp. 84-91 (*Hua*, I, pp. 77-83).

du point A (le crime, le début de l'enquête) au point B (la fin de l'enquête, la découverte du coupable). Ce qui importe alors, c'est que le spectateur puisse toujours reporter chaque péripétie à la totalité appréhendée dès le départ, et ce, pour qu'il soit en mesure d'y voir un avancement, une bifurcation ou un piétinement dans le dévoilement de celle-ci.

À partir de ces quelques remarques, nous comprenons que, finalement, dans la conception phénoménologique du temps, ce dernier est totalement subordonné à l'objet, c'est-à-dire au mouvement de dévoilement de celui-ci. En effet, suivant une telle logique, le temps représenté et les relations des différents épisodes entre eux ne trouvent leur raison d'être qu'en tant qu'ils offrent l'occasion au spectateur de découvrir, de reconnaître quel est l'objet du film, c'est-à-dire dans cet exemple l'histoire qu'il se propose de développer, incluant les errements ou illuminations poétiques qui la ponctuent.

Il est à noter ici qu'il importe peu que certaines scènes brouillent l'ordre linéaire traditionnel, qu'elles le retardent ou qu'elles s'en détournent momentanément, car c'est toujours la même logique qui prédomine et le même jugement qui tombe : n'ont de valeur et de sens que les épisodes qui se rattachent de près ou de loin à ce dévoilement progressif de l'histoire et qui, le cas échéant, mettent en relief les digressions néo-réalistes relevées et soulignées par André Bazin.

L'application de cette conception phénoménologique du temps au cinéma paraît peut-être de prime abord un peu forcée puisqu'elle n'a pas été forgée dans ce contexte. Or, c'est justement ce que nous enjoint de faire le phénoménologue français Maurice Merleau-Ponty dans sa conférence de 1945 publiée sous le titre « Le cinéma et la nouvelle psychologie »⁷⁰⁷.

⁷⁰⁷ Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », repris dans *Sens et non-sens*, pp. 61-75.

En effet, Merleau-Ponty prend d'abord soin de différencier sur trois points les psychologies classique et moderne : alors que la première distingue l'introspection de la perception des objets extérieurs et réduit cette dernière à un ensemble de sensations auquel seule la raison peut donner une forme reconnaissable, la seconde fait des émotions des conduites identifiables par autrui comme n'importe quel objet et des perceptions des vues d'ensemble qui ne laissent jamais place à une distinction entre la sensation et le sens qu'on lui prête⁷⁰⁸.

Puis, après avoir repris au passage pour illustrer ce dernier cas l'exemple du cube de Husserl⁷⁰⁹, il en vient dans la deuxième partie de son texte à affirmer sans ambages que « nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en général »⁷¹⁰.

Ainsi, non seulement Merleau-Ponty présuppose-t-il en bon phénoménologue, comme cela a été avancé, que « Chaque film raconte une *histoire* »⁷¹¹, mais il en conclut à partir de là que, en tant « qu'un film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle »⁷¹², le cinéma est tout particulièrement apte à faire vivre une expérience du monde qui n'est pas déterminée par les paramètres de la psychologie classique.

En effet, il n'est pas possible en visionnant un film d'isoler chacune des images du tout dont elles font toujours partie, puisque dans l'œuvre cinématographique, celles-ci ne cessent de s'enchevêtrer en se relayant et en se répondant l'une l'autre de telle sorte que la compréhension d'une scène renvoie nécessairement aux autres qui la complètent et lui donnent sa place dans un ensemble toujours présagé à chaque instant. Comme le souligne

⁷⁰⁸ Dans le texte, ces trois points correspondent respectivement à la troisième, à la première et à la deuxième thèses (*Ibid.*, pp. 66-68, pp. 61-63 et pp. 63-66).

⁷⁰⁹ *Ibid.*, pp. 65.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷¹² *Ibid.*, p. 69.

Merleau-Ponty, « Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés »⁷¹³.

De plus, ce que dit un personnage, ce qu'il pense à part lui, tout cela ne pourra jamais être opposé dans un film à ce qui est perçu extérieurement : tout est devant nous, tout se déploie en sons et en images, et plus rien ne distingue alors l'intériorité d'un personnage de son comportement et de son attitude à l'égard des autres, ce qui fait encore une fois que, pour Merleau-Ponty, le cinéma « nous donne cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres »⁷¹⁴ qu'a mise en lumière la phénoménologie en opposition à la psychologie classique.

Une fois appliqués les acquis des *Leçons* de Husserl au cinéma, il convient maintenant de se demander s'ils permettent de comprendre ce qui se trame dans *Hiroshima mon amour*, un film qui traite précisément de cette problématique du temps. Pour ce faire, il faut avant tout chercher à replacer chaque épisode dans une structure globale qui lui donnerait un sens.

Sans aborder de front pour le moment l'ensemble du film, on peut constater que cette manière d'appréhender une œuvre cinématographique est éclairante quand, au tout début du film, la succession des images représentant Hiroshima en 1945 à la suite de l'explosion de la bombe atomique fait sentir l'horreur insoutenable des suites de cet événement. Dans ce cas précis, le sens de cette séquence est ainsi soumis à l'enchaînement des images qui constitue progressivement un « objet », conformément à la conception phénoménologique du temps qui sous-tend toute perception en rapportant chaque

⁷¹³ *Ibid.*, p. 69.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

« donnée » à un ensemble toujours implicitement présumé qui comprend celles qui précèdent et celles qui suivent.

Il en est de même quant au récit de l'idylle entre la Française et le soldat Allemand. Certes, cette fois, les scènes sont présentées dans le désordre : quand elle en fait le récit dans le salon de thé, la Française raconte d'abord avoir été enfermée dans la cave, puis elle relate ce qui a fait qu'elle a été forcée de quitter sa chambre aux volets clos pour celle-ci, avant d'en venir ensuite par un second regard rétrospectif à la mort du soldat Allemand qui est le point de départ de cette réclusion imposée, le tout se concluant enfin par ses derniers moments à Nevers juste avant sa fuite nocturne en bicyclette vers Paris où, toujours cachée dans la cave, elle a commencé à oublier son amoureux et à recouvrer un semblant de raison.

Cependant, bien que le récit ne soit pas linéaire et bien qu'il y ait d'autres moments marquants, en plus de ceux décrits précédemment, qui viennent s'intercaler entre les grandes lignes de cette histoire, il n'en demeure pas moins que c'est parce que les images ne défilent pas simplement sur l'écran mais sont toujours déjà rapportées à un ensemble visé qu'elles en viennent progressivement à s'éclairer mutuellement pour, justement, constituer « une » histoire. Or, puisque cette histoire présume la conscience intime du temps mise en lumière par la phénoménologie pour prendre corps dans l'esprit du spectateur, la compréhension de celle-ci se veut une preuve en faveur de cette conception du temps.

Par contre, cette manière d'appréhender *Hiroshima mon amour* rencontre une limite. Si l'on considère le film dans son ensemble, on se bute à une œuvre qui ne peut que rendre perplexe : comme le souligne Jean-Louis Leutrat, le film n'a tout simplement pas

d'« histoire »⁷¹⁵, c'est-à-dire que son visionnement ne nous permet pas de constituer progressivement en nous un « objet »⁷¹⁶.

En effet, en étant introduit dès le départ à ces corps enlacés du Japonais et de cette Française de passage à Hiroshima, on aurait pu s'attendre à ce que le film scande les épisodes successifs de cet amour, de l'heureuse rencontre à l'inévitable rupture.

Toutefois, ce qui est au départ présagé ne se réalise absolument pas, la présentation de cette liaison étant constamment entrecoupée de références à la Seconde Guerre et à une autre histoire d'amour que la Française a vécue, à ce moment-là, avec un soldat allemand, le tout se terminant sans que l'on sache de manière décisive si, après ses nombreux refus, elle décide de demeurer malgré tout encore un peu au Japon auprès de son amant⁷¹⁷.

Dans *Hiroshima mon amour*, il ne s'agit donc plus d'en arriver à connaître, ou plutôt à reconnaître le récit dans l'enchaînement des séquences, puisque c'est justement entre les séquences, dans le jeu des séquences entre elles que quelque chose est donné à voir, à sentir : à l'inverse de ce que présuppose les *Leçons* de Husserl et l'article de Merleau-Ponty qui les prolonge, le temps représenté et le montage des séquences ne sont pas du tout subordonnés à la rencontre des deux protagonistes et à l'« histoire » qui en découle, même à considérer celle-ci comme une parenthèse dans leur vie respective.

⁷¹⁵ Leutrat, *Hiroshima mon amour*, p. 45.

⁷¹⁶ Certes, il y a bien une diégèse filmique dans la mesure où il y a des personnages et que ceux-ci participent à certains événements descriptibles. Cependant, puisque l'accent est mis sur la narration, c'est-à-dire sur la manière de raconter ce qui survient à ces personnages, *Hiroshima mon amour* n'est pas un film traditionnel où « la mise en scène vise à demeurer invisible » et « à rester entièrement au service de l'histoire » (Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, p. 13). Le réduire à cette dernière, c'est par conséquent passer à côté de ce que ce film donne à penser.

⁷¹⁷ Comme le note la scénariste Marguerite Duras, « Certains spectateurs ont cru qu'elle “finissait” par rester à Hiroshima. C'est possible. Je n'ai pas d'avis. L'ayant amenée à la limite de son refus de rester à Hiroshima, nous ne nous sommes pas préoccupés de savoir si – le film fini – elle arrivait à transgresser son refus » (Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 16).

Au contraire, le sens du film se dérobe sans cesse à notre regard qui voit ces amants constamment renvoyés à leur passé, d'un état d'esprit et d'un état émotionnel à un autre, balancés par le temps qui, indépendant, se joue de leur volonté et de leurs désirs. Cette impossibilité de comprendre phénoménologiquement *Hiroshima mon amour* amène donc à reconsidérer de plus près ce qui a été affirmé précédemment.

Certes, il est indéniable que, dans le cas de l'histoire d'amour entre la Française et l'Allemand, celle-ci est racontée de manière traditionnelle de sorte que chacun des épisodes fait écho en nous aux autres qui le complètent, mais cela est sans compter le montage propre aux séquences qui mettent en scène ce récit.

Il faut se rappeler que celui-ci est relaté dans un salon de thé et que la voix de la Française commente bien certaines images de Nevers présentées à l'écran. Ce qui empêche alors de considérer cette séquence comme un simple souvenir remémoré, c'est le fait que des images au présent s'intercalent constamment entre celles du passé et que, dans la première partie de sa narration, elle s'adresse d'abord au Japonais comme s'il était son amant Allemand présent devant elle, puis, quand elle en vient au moment de sa mort, elle rapporte les événements de manière impersonnelle, et ce, tout juste avant d'interpeler directement le Japonais dans un accès de désespoir, ce qui est enfin suivi de la gifle de celui-ci, de quelques images du salon de thé et d'un retour à une narration impersonnelle.

Au lieu de permettre au spectateur d'appréhender la place de cet épisode dans l'économie générale du film, ce montage empêche précisément une réconciliation des éléments au sein d'un ensemble : soit on ne considère que cette voix immergée dans cette idylle passée, mais cela au détriment des images au salon de thé qui rappellent qu'elle s'adresse au Japonais ; soit on met l'emphasis sur les images qui montrent que cette histoire du passé est en fait seulement rapportée à son amant présent, mais dans ce cas, ce sont les

mots de la Française qui sont pris en défaut, puisqu'ils ne font pas seulement que commenter rétrospectivement les images qui accompagnent le récit, mais traduisent le fait qu'elle le confond au départ avec le soldat allemand. Peu importe alors l'alternative choisie, dans les deux cas, des éléments devront être laissés de côté pour rendre possible une compréhension de type phénoménologique.

De même, au tout début du film, quand se succèdent des images de Hiroshima au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et que l'on entend les voix de la Française et du Japonais qui affirment respectivement qu'elle a tout vu et qu'elle n'a rien vu à Hiroshima, il n'est pas possible de réconcilier tous les éléments au sein d'une unité comme cela semblait de prime abord possible.

Dans cette séquence, on voit d'abord des images de l'hôpital d'Hiroshima qui offre une première opposition des points de vue. Ensuite, quand il est question du musée qu'elle a visité, le Japonais affirme ne pas savoir de quoi elle parle. On voit alors des vestiges de l'explosion conservés au musée et des images de film reconstituant sous le signe de l'horreur les lendemains de celle-ci, ce qui fait dire à la Française qu'elle s'est toujours apitoyée sur le sort d'Hiroshima et au Japonais, sur fond d'une image d'archives représentant la ville dévastée, qu'il ne comprend pas « sur *quoi* » elle a pleuré⁷¹⁸.

On pourrait penser à partir de ce moment que la question est tranchée, que le Japonais a le monopole du passé d'Hiroshima et que la Française se réfère à celle-ci au présent, mais voilà que la séquence se poursuit et que la Française fait référence à d'anciennes images d'actualités qui montrent réellement cette fois la vie qui reprend son

⁷¹⁸ La citation, avec son inflexion, et la confirmation de la distinction entre les images d'archives et les reconstitution (qui est tout de même marquée dans le film) se retrouve dans le scénario (*Ibid.*, pp. 25-26).

cours après la bombe, ce qui n'empêche pas le Japonais de soutenir immédiatement que tout cela n'est que le fruit de son imagination.

Ainsi, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que la suite de la séquence permette de confirmer ou d'infirmer la position de chacun et peut-être, dans le cas de la première option, de distinguer deux Hiroshima, à savoir ce qu'est la ville maintenant et ce qu'elle était précédemment, les voix des deux protagonistes persistent à maintenir constamment un écart entre ce que l'un dit et ce que l'autre soutient, et ce, bien que les images ne permettent plus véritablement de les différencier. En fait, ce que ces voix contrecarrent tout au long de cette séquence, c'est précisément la constitution d'un « objet » tel qu'Hiroshima, non au profit d'un autre objet, inattendu, ce qui serait encore compréhensible phénoménologiquement, mais en fonction d'une ambivalence irrésolue.

Par conséquent, devant les difficultés que soulèvent ces deux séquences et la compréhension générale d'*Hiroshima mon amour*, c'est encore une fois parce qu'un film résiste à une interprétation dictée par un rapport phénoménologique à l'expérience d'une œuvre cinématographique qu'est justifiée la création deleuzienne du concept d'image-temps.

2.3.4 – Une deuxième critique de la phénoménologie

Au moment de résumer les principales idées en jeu dans le second volume de Deleuze sur le cinéma, ce concept d'image-temps a été défini à partir de la théorie bergsonienne du virtuel. En le présentant ainsi, on peut être amené à penser, à tort, qu'en analysant *Hiroshima mon amour* Deleuze ne fait qu'appliquer les thèses de Bergson aux productions artistiques de ce média. C'est pourquoi la création de ce concept ne doit pas seulement être

envisagée sous cet angle, mais doit aussi être liée avec ce qui a permis de le penser au cinéma et non pas à l'occasion de n'importe quelle expérience.

Dans les deux exemples cités précédemment qui mettent en échec la conception phénoménologique du temps, Alain Resnais a recours à deux techniques de montage qui, détournées de leur utilisation traditionnelle, ont précisément pour but de briser le lien sensori-moteur et donner accès au virtuel dont parle Bergson.

D'une part, dans la séquence qui ouvre le film, comme cela vient tout juste d'être souligné, on entend ces voix off⁷¹⁹, ces voix hors champ des deux protagonistes qui confrontent ce qui est géographiquement et temporellement distant : la Française à Paris et le Japonais à la guerre en 1945 ; les deux à Hiroshima en 1957, lui en tant que simple citoyen qui a réellement vécu les lendemains de l'explosion et elle comme comédienne interprétant une infirmière dans un film d'époque tels que ceux présentés au musée.

Ce que souligne Deleuze en les qualifiant de « sonsignes »⁷²⁰, c'est que ces voix hors champ gagnent leur indépendance en exprimant constamment un décalage par rapport à ce qui est projeté sur l'écran. Du coup, elles empêchent l'intégration de toutes ces images dans un récit linéaire et nous renvoient constamment d'un lieu à l'autre, d'un moment de leur vie à l'autre, de telle sorte qu'il devient même impossible de distinguer à la fin de la séquence ce qui relèverait d'une digression et ce qui participerait à l'intrigue qui donne son cadre au film.

⁷¹⁹ « Voix qui ne provient pas de la bouche de l'un des interprètes présents dans la scène ; monologue ou dialogue commentant l'action d'un point de vue extérieur [*voice-over*, *narration*] » (Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, p. 323).

⁷²⁰ « *Opsigne et sonsigne* : image optique et sonore pure qui rompt les liens sensori-moteurs, déborde les relations et ne se laisse plus exprimer en termes de mouvement, mais s'ouvre directement sur le temps » (Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 293).

Selon Deleuze, cette « disparition du centre ou du point fixe » est « la première nouveauté de Resnais »⁷²¹ et, loin de montrer négativement la voie à de nouveaux horizons d'attente comme le laisse entendre Véronique Campan dans son article « La phénoménologie en écho à la sémiologie : approche de l'écoute filmique »⁷²², ce partage entre ce qui est vu et ce qui est entendu contrecarre à la fois la constitution d'un objet et sa remise en question en nous donnant d'emblée une idée du temps sans qu'il soit nécessaire de le déduire indirectement à la suite de la présentation de différentes péripéties.

D'autre part, quand la Française raconte son idylle avec le soldat allemand, Resnais utilise des faux raccords, que Deleuze qualifie d'« opsignes », qui mènent à leur paroxysme ces passages incessants des deux protagonistes d'un état passé à un autre de telle sorte que, finalement, on en vient à se demander si, dans *Hiroshima mon amour*, une rencontre au présent a eu lieu entre le Japonais et la Française.

Dans le langage cinématographique, un raccord est un procédé technique qui désigne l'assemblage de deux plans, de deux scènes ou de deux séquences. Généralement, c'est-à-dire traditionnellement, le raccord obéit à la logique sensori-motrice typique de l'image-mouvement où, au montage, on enchaîne les images selon un ordre déterminé par l'intrigue qu'il s'agit de mettre en scène. Cette logique se veut en conformité avec la conception phénoménologique du temps puisque, comme l'écrit Deleuze, elle fait de ce dernier « un présent successif suivant un rapport extrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir »⁷²³.

⁷²¹ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 152.

⁷²² Campan, « La phénoménologie en écho à la sémiologie : approche de l'écoute filmique », dans Serrano (dir.), *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*, pp. 43-44.

⁷²³ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 354. Insistant sur la différence entre le bergsonisme et la phénoménologie husserlienne, Paola Marrati nomme cela un « “maintenant élargi” qui contiendrait en lui-même une double orientation vers le passé et l'avenir » (Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 310).

D'un tel point de vue, un montage judicieux ne doit laisser subsister que les plans, scènes et séquences nécessaires à la compréhension de l'histoire et au complet dévoilement de l'intrigue. À l'inverse, le faux raccord, lui, associe faiblement deux plans, deux scènes, deux séquences selon une logique qui donne consistance au temps en le déliant de toutes attaches aux personnages et à l'intrigue⁷²⁴. De cette façon, un faux-raccord peut donner une consistance à cette « image-virtuelle (souvenir pur) » qui « existe hors de la conscience, dans le temps »⁷²⁵.

Dans la séquence en question, on s'attendrait à ce que le partage d'un tel épisode douloureux soit décisif pour la suite de l'histoire d'amour naissante entre le Japonais et la Française, qu'il s'accompagne subséquemment d'un rapprochement affectif entre les deux protagonistes ou qu'il y mette un terme.

Or, rien de tout cela ne survient : après la gifle du Japonais qui marque le fait que la Française s'adresse désormais directement à lui et qu'elle n'est plus plongée dans un souvenir, le montage donne alors à voir des images du café d'Hiroshima où se trouvent les amants. Ces images ne visent pas à relancer le récit (la gifle aurait suffi), mais cherchent plutôt à accentuer, aux yeux du spectateur, l'instabilité temporelle dans laquelle se voient plongés les personnages au point d'en perdre toute individualité.

Comme il y a un « empilement des strates » et une « superposition des nappes coexistantes »⁷²⁶, et que le spectateur est conséquemment constamment renvoyé d'une couche temporelle à l'autre par le biais de faux raccords, le présent ne peut plus être considéré uniquement comme le résultat (l'effet) de toutes les expériences passées (les

⁷²⁴ Selon le *Dictionnaire technique du cinéma* de Vincent Pinel, un faux raccord est une « Discontinuité tenant au manque d'homogénéité des éléments constitutifs du film (décor, lumière, couleur, son, costume, accessoire, jeu, rythme, etc.) ou à une mauvaise transition d'un plan à un autre » (p. 118).

⁷²⁵ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 107.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 158.

causes) alignées linéairement et le film dans son ensemble ne peut plus être considéré comme une « histoire » au sens où nous l'avons précédemment définie.

De plus, et c'est là une autre innovation cinématographique de Resnais, c'est même la linéarité et l'indépendance relatives des différentes strates qui sont mises à mal⁷²⁷, puisque le récit du passé de la Française est lui-même influencé par ce qu'elle vit à Hiroshima : comme le souligne avec justesse Sarah Leperchey, les cyclistes dans les rues de la ville japonaise font d'abord écho à son idylle passée avec l'Allemand qu'elle rejoignait à bicyclette et, ensuite, ce moyen de locomotion lui rappelle sa fuite vers Paris où, à son arrivée, elle entend parler pour la première fois parler d'Hiroshima⁷²⁸.

Cela étant dit, il est donc bien vrai que la manière d'avoir recours aux voix hors champ et aux faux raccords va mettre à mal le lien sensori-moteur à la base du régime de l'image-mouvement. Ensemble, ils vont donc correspondre aux deux composantes du concept d'image-temps. Comme l'écrit Deleuze, « L'image-temps est le corrélat de l'opsigne et du sonsigne »⁷²⁹.

Ce qui rend nécessaires et par conséquent « réelles » ces deux conditions, c'est que sans l'une d'elles, le concept d'image-temps n'est plus consistant et réintègre le régime de l'image-mouvement en relançant le lien sensori-moteur⁷³⁰.

D'un côté, s'il n'y a pas de voix hors champ en constante opposition avec ce qui se donne visuellement à l'écran, les faux raccords établissent des liens entre le passé et le présent, mais cela sans maintenir d'ambiguïté entre les différentes strates. Par exemple, dans la séquence initiale, un gros plan d'une photographie d'un crâne dégarni laisse place à

⁷²⁷ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁷²⁸ Leperchey, *Alain Resnais : une lecture topologique*, p. 60.

⁷²⁹ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 357.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 357

une image de la Place de la paix à Hiroshima : sans les voix hors champ qui ne cessent d'alimenter l'incertitude, la référence au passé ne servirait plus qu'à expliquer indirectement la configuration dépouillée de cette dernière.

D'un autre côté, s'il n'y a pas de faux raccords, la voix hors champ qui accompagne le récit de l'idylle de la Française avec le soldat allemand peut être interprétée comme une remémoration, comme un simple souvenir qui explique sa difficulté présente à accepter de rester plus longtemps auprès du Japonais.

Or, comme le remarque Deleuze, il y a certes des flashes-back mémorables dans *Hiroshima mon amour*⁷³¹, mais cela n'occulte pas à ses yeux cet autre apport de Resnais au septième art, à savoir que la mémoire n'a rien à voir avec les souvenirs, la première ayant affaire au passé pur et les seconds avec ce qui dans le passé permet d'agir au présent⁷³². Et justement, jusqu'à la fin d'*Hiroshima mon amour*, l'ambivalence persiste, la Française ne cessant constamment de retrouver cette nappe du passé qui lui fait confondre le Japonais avec son amant de jeunesse. C'est ce qui fait dire à Sarah Leperchey que « c'est Hiroshima qui engendre Nevers [...], tandis que Nevers n'explique pas ce qui se passe à Hiroshima. [...] Loin d'avoir une intrigue propre à laquelle seraient asservis des flashes-back, la nappe d'Hiroshima voit son histoire sans cesse remaniée et réorientée, relancée par les images de Nevers »⁷³³.

Alain Resnais rompt ainsi délibérément avec la logique caractéristique de l'imagemouvement par un travail sur son art qui conjugue une utilisation subversive de la voix hors champ et du faux raccord de façon à couper les images et les voix de leurs prolongements

⁷³¹ *Ibid.*, p. 160.

⁷³² *Ibid.*, pp. 160-161.

⁷³³ Leperchey, *Alain Resnais : une lecture topologique*, p. 64.

dans une et une seule histoire scandée par différentes actions et réactions. Cette manière de faire donne alors directement accès au temps et à ses différentes virtualités.

En opposant dans la première partie de cette thèse la critique bergsonienne et la critique phénoménologique du psychologisme, j'ai précisé que l'empirisme deleuzien s'inscrivait davantage dans la veine de la première que de la seconde. C'est par contre en étudiant entre autres *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais que Deleuze justifie pratiquement son parti pris : non seulement les idées de Bergson permettent de comprendre ce qui se passe dans ce film, mais c'est en différenciant son point de vue de celui des phénoménologues que ce dernier manifeste toute sa richesse philosophique.

À s'en tenir à la conception phénoménologique du temps, l'expérience que nous propose de vivre *Hiroshima mon amour*, l'expérience de ce temps dépris du mouvement, cette expérience à laquelle les personnages sont subordonnés et qui se joue de leur vie n'aurait tout simplement aucun sens. Peut-être avons-nous ici un exemple d'un cas où ce qui devait nous éclairer, à savoir la phénoménologie, nous empêche justement d'y voir quelque chose.

Avant de conclure cette section, il est primordial de revenir sur un point. Comme le fait remarquer Dork Zabunyan et au contraire de ce qu'a fait récemment Serge Cardinal dans un ouvrage où il a délaissé les types d'images de *Cinéma 1*⁷³⁴, il ne faut pas voir de préséance des concepts de *Cinéma 2. L'image-temps* sur ceux du premier volume consacré à *L'image-mouvement*.

⁷³⁴ Cardinal, *Deleuze au cinéma*, p. 69.

Certes, Deleuze affirme bien que « l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement »⁷³⁵.

Cependant, il est primordial de se rappeler d'une part que l'objectif de Deleuze n'a jamais été de faire une histoire du cinéma⁷³⁶. De plus, il a lui-même affirmé en conclusion de *Cinéma 2* que :

Entre l'image-mouvement et l'image-temps il y a beaucoup de transitions possibles, de passages presque imperceptibles, ou même mixtes. On ne peut pas dire non plus que l'une vaille mieux que l'autre, soit plus belle ou plus profonde. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'image-mouvement ne nous donne pas une image-temps. Elle nous donne pourtant beaucoup de choses à cet égard⁷³⁷.

Il semble donc encore une fois à la lumière de ce passage que le problème principal de Deleuze n'est pas d'établir une hiérarchie entre les différents concepts créés au contact d'œuvres cinématographiques selon qu'ils appartiennent à son premier ou à son deuxième volume.

En fait, comme le rappelle Paola Marrati en se référant entre autres pour cela avec pertinence au premier chapitre de *Critique et clinique*⁷³⁸, il s'agit toujours de ne pas plaquer une théorie sur une pratique, ce qui serait justement l'absence de toute pensée et de toute vie⁷³⁹.

⁷³⁵ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 219.

⁷³⁶ Zabunyan, Gilles Deleuze. *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, pp. 221-222. À ce sujet, Paola Marrati va encore plus loin en affirmant que c'est justement parce que certains films ont brisé le schème sensori-moteur qu'on ne peut plus parler d'histoire et, par conséquent, de périodisation (Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 300).

⁷³⁷ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 354. Dans cette indifférence à l'égard de la question du beau, on retrouve de nouveau cette mise à distance de l'esthétique telle que la conçoit par exemple Kant.

⁷³⁸ Deleuze, « La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, pp. 11-17.

⁷³⁹ Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie* (2003), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 316.

Du coup, puisqu'il est possible de comprendre les films qui participent du régime de l'image-mouvement à partir de la conception phénoménologique du temps sans qu'il soit nécessaire de faire référence à des procédés cinématographiques qui interpellent la pensée sur cette question, on peut dire qu'ils n'apportent rien à ce niveau et doivent être considérés comme insignifiants eu égard à cet enjeu.

Ainsi, les films qui ne font qu'inverser certains épisodes d'une histoire au final linéaire ne valent philosophiquement rien au niveau de la narration, puisqu'ils ne sont qu'un exemple des potentialités qu'avaient déjà mises en lumière les phénoménologues au niveau du dévoilement d'un « objet ».

C'est par conséquent une pratique en prise directe avec l'expérience qui aura permis de mettre à l'épreuve le bergsonisme et la phénoménologie, non pour discréditer totalement cette dernière et opérer son renversement au profit d'une autre théorie philosophique, mais pour limiter ses prétentions au nom d'un exercice de la pensée qui ne consiste pas à appliquer des concepts mais à les créer, ce qui est une conception de la philosophie qui n'aurait pu être défendue autrement qu'en la montrant à l'œuvre comme ce fut le cas ici⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ De même, quoique Deleuze affirme avec véhémence et à plusieurs reprises qu'il ne faut pas interpréter mais expérimenter (voir par exemple : Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 69 et Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « D comme Désir »), il n'en demeure pas moins que cette injonction à délaisser le champ de cet « art de l'interprétation » qu'est l'herméneutique ne pourrait être pleinement justifié que dans le cadre d'une expérience qui montre les limites de cette approche et ne vaudrait à rebours que dans ce contexte. Étant donné que, comme cela a été précédemment mis en lumière, la très grande majorité des commentateurs ont tendance à universaliser sans autre forme de procès les affirmations péremptoires de Deleuze, il va sans dire que ce travail reste à faire. En attendant, rien ne prouve qu'une telle démarche n'épuise pas, par exemple, ce qu'il y a à penser du religieux dans un film comme *2001, l'odyssée de l'espace* (voir à ce sujet : Létourneau, « Vers une herméneutique des films. Lecture de *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) » dans Beaudé et Hurley (dir.), *Poétique du divin*, pp. 61-86 ; pour une présentation générale de cette perspective herméneutique appliquée au cinéma, voir : Létourneau, « Les problèmes philosophiques rencontrés dans le projet d'une herméneutique de la production filmique »).

2.4 – De Kafka. Pour une littérature mineure à Mille plateaux

Contrairement aux sections précédentes où la création de concept pouvait apparaître comme une confirmation rétrospective de certaines prises de position philosophiques, cette fois, avec le livre de Deleuze et Guattari sur Kafka en 1975, il s'agit sans l'ombre d'un doute d'un concept forgé au contact d'une œuvre d'art qui a entraîné à sa suite, quelques années plus tard, une remise en cause de ce qu'ils nomment les « postulats de la linguistique »⁷⁴¹. Ainsi, après avoir démontré que la conception deleuzienne de l'expérience n'est pas le résultat d'un choix arbitraire parmi divers possibles et trouve au contraire son ancrage dans une pratique philosophique qui la présuppose, cette section devrait confirmer le potentiel d'une telle approche.

2.4.1 – Le procès dans l'œuvre de Franz Kafka

Écrivain tchèque de langue allemande de descendance juive, Kafka est né à Prague en 1883 et, après avoir complété un doctorat en droit en 1906, il a vécu la majeure partie de sa vie dans cette ville comme employé de compagnies d'assurances. De santé fragile, souvent malade et le moral à plat, il trouve par contre assez fréquemment refuge dans des sanatoriums et des maisons de campagne dès 1905, et ce, jusqu'à son décès en 1924. À l'unisson de cette existence ponctuée de grands dérèglements, sa vie d'écrivain est erratique et marquée de périodes prolifiques comme en 1912, 1917 et 1922-24 et d'autres tout simplement faméliques comme en 1913 et 1918-19⁷⁴².

En plus du journal qu'il a tenu de 1910 jusqu'en 1923, quoique pas toujours avec la même assiduité, l'œuvre protéiforme qui nous est parvenue se décline en lettres, nouvelles

⁷⁴¹ Deleuze, Guattari, « 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistiques », *Mille plateaux*, pp. 95-139.

⁷⁴² Pour tous ces détails biographiques, voir : Claude David, « Chronologie », dans Kafka, *Œuvres complètes*, vol. I, pp. XIX à XLV.

et romans. Malgré cette grande production qui équivaut à des milliers de pages, seules quelques-unes d'entre elles ont cependant été publiées de son vivant sous la forme de nouvelles ou de récits minimalistes, le reste étant destiné à disparaître après sa mort, ce que ne fit pourtant pas son exécuteur testamentaire et grand ami, Max Brod⁷⁴³.

Mises à part bien évidemment toutes les pages qu'il a lui-même détruites de sa propre initiative, entre autres en 1912 où il aurait apparemment brûlé ses premières compositions, c'est ainsi que nous sont parvenus non seulement son *Journal* et d'autres nouvelles, mais aussi parmi son imposante correspondance la *Lettre au père* jamais envoyée à son destinataire et ses abondants échanges épistolaires avec Felice Bauer (1912-1917) et Milena Jesenská (surtout 1920 et 1922-1923) de même que ses trois romans inachevés : *Amerika* ou *Le Disparu*, *Le procès* et *Le château* auxquels il travailla respectivement, de manière parfois sporadique pour les deux premiers de 1912 à 1915 et de 1914 à 1917, et intensivement, pour le dernier, les neuf premiers mois de 1922.

Le destin atypique initial réservé à ses écrits n'est pas étranger à l'accueil qu'on lui a par la suite réservé : presque tous publiés de manière posthume alors même qu'ils n'étaient manifestement pas destinés tels quels à la publication, ils ont prêté le flanc à toutes sortes de lectures tronquées et de malentendus qui visaient bien souvent seulement à confirmer ou infirmer une grille de lecture préalablement établie. Cela a été tout particulièrement le cas en France, comme le remarquait déjà Marthe Robert en 1971 lorsqu'elle déplorait l'embrigadement de l'auteur dans divers débats idéologiques qui lui

⁷⁴³ Il existe deux versions du testament de Kafka. Dans la première, il enjoint son ami de tout brûler alors que dans la seconde, apparemment plus tardive, il épargne le premier recueil qu'il a fait paraître (*Betrachtung* traduit tour à tour par *Regard*, *Méditation* et *Contemplation*) ainsi que six textes, dont cinq qui ont déjà été publiés (Kafka, « [Les deux "testaments"] » (traduction de Claude David), dans *Œuvres complètes*, vol. IV, pp. 1195-1996). À ces derniers écrits, il faudrait en outre ajouter trois autres nouvelles qu'il comptait intégrer à un recueil et auxquelles il travaillait au moment de son décès. Sur toute cette question, on peut se reporter au livre de Milan Kundera, *Les testaments trahis*, entre autres pp. 297-302 ; pp. 306-307 et pp. 319-322.

étaient étrangers, à commencer par l'existentialisme⁷⁴⁴. Vingt ans plus tard, en 1993, Kundera fait le constat que les choses n'ont guère changé depuis⁷⁴⁵ et qu'en ce qui concerne les traductions, même les plus récentes, elles ne respectent absolument pas le style propre de l'auteur mais le français normatif enseigné à l'école qui, contrairement à la prose de Kafka, proscrit la répétition d'un même mot dans une phrase⁷⁴⁶.

C'est dans le contexte d'une préséance des interprétations psychanalytiques fondées principalement sur le manuscrit de la *Lettre au père* que fut publié en 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*⁷⁴⁷. Connaissant la franche opposition de Deleuze et Guattari à ce type d'approche stigmatisée éloquentement dans *L'Anti-Œdipe* en 1972, cette prémisse n'est finalement qu'un point de départ qui les pousse à reconsidérer les rapports de l'écrivain à la langue.

Parmi l'ensemble des écrits qui composent l'œuvre de Kafka, une attention toute particulière sera dévolue aux romans (et à l'un d'eux en particulier) dont l'inachèvement sera élevé en nécessité constitutive par Deleuze et Guattari qui soutiennent que « Kafka [les] arrête lui-même parce qu'ils sont interminables et proprement illimités, infinis »⁷⁴⁸. Selon ces mêmes auteurs, cette caractéristique est même au cœur des « découvertes de romans »⁷⁴⁹ et constitue, pour cette raison, le plus grand accomplissement littéraire de

⁷⁴⁴ Son texte, « Citoyen de l'utopie », est repris dans Rabouin (éd.), *Les critiques de notre temps et Kafka*, pp. 45-50. Le texte d'Albert Camus en appendice du *Mythe de Sisyphe* (« L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », pp. 169-187) est à cet égard symptomatique de ce que Marthe Robert dénonce.

⁷⁴⁵ D'où le terme de « kfkologie » forgé pour dénoncer ce travers de la réception critique (Kundera, *Les testaments trahis*, pp. 54-56).

⁷⁴⁶ *Ibid.*, pp. 121-138. Pour une histoire des premières traductions françaises de Kafka, on peut consulter la chronologie établie par Marthe Robert dans *Kafka*, pp. 206-209.

⁷⁴⁷ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 17. Ironiquement, c'est Marthe Robert qui est tout particulièrement visée dans cette critique (p. 14).

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

Kafka⁷⁵⁰ en tant précisément qu'il motive la création d'un nouveau concept, soit celui de littérature mineure.

Des trois romans de Kafka, *Le procès* a été le premier traduit en français en 1933 et il est certainement aujourd'hui le plus connu et commenté. En tant qu'il a donné lieu à différentes interprétations fondées sur un développement linéaire du récit qui culminerait dans les deux derniers chapitres où il est spécifiquement question de la Loi et de la mort du protagoniste, son étude par Deleuze et Guattari est à même de montrer par contraste ce qui est essentiel quand n'est pas occulté l'inachèvement du roman : faisant écho à l'« atermoiement illimité » caractéristique du procès du protagoniste, il se veut en contradiction avec l'importance dévolue à la conclusion⁷⁵¹.

La prémisse de départ du *Procès* est simple : un matin, un fondé de pouvoir d'une banque, Joseph K., est arrêté et, sans qu'il n'ait jamais à être emprisonné ou restreint dans ses mouvements, il est plongé dans un étrange procès où toutes ses tentatives de rationalisation et toutes les démarches qu'il entreprend pour plaider son innocence deviennent toujours plus hypothétiques du fait qu'il ignore jusqu'à la fin le chef d'accusation dont la connaissance pourrait lui permettre de juger ce qu'il convient de penser et de faire.

À partir de cette intervention initiale qui révèle au grand jour un appareil bureaucratique jusqu'alors passablement inconnu du protagoniste, le roman se décline ensuite en différentes scènes ayant entre elles des liens plus ou moins distendus où Joseph K. se confronte à l'incompréhensible système judiciaire qui l'a inculpé.

⁷⁵⁰ Ce serait dans l'« œuvre illimitée » que sont les romans que seraient engendrées les « quantités intensives [...] les plus hautes » (*Ibid.*, p. 130).

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 80-81 et p. 96. Sur la question de l'atermoiement illimité : Kafka, *Le procès*, pp. 198-199.

D'abord, lors de son arrestation, il y a le comportement déplacé des gardiens et cet interrogatoire incongru conduit par l'inspecteur dans la chambre d'une autre pensionnaire, Mlle Bürstner⁷⁵². Puis, après ce premier chapitre et l'intermède qui s'ensuit avec l'amie de cette dernière⁷⁵³, il y a cet autre interrogatoire, planifié cette fois, qui tourne court par l'apparent manque de préparation du juge d'instruction et qui, par un incroyable retournement de situation, se renverse en plaidoyer de Joseph K. discréditant le tribunal⁷⁵⁴. Par la suite, alors qu'il présupposait à tort qu'on l'attendait pour un autre interrogatoire, Joseph K. en vient à s'apercevoir que les bureaux du greffe se trouvent de manière surprenante dans le grenier de l'édifice où il avait été précédemment convoqué⁷⁵⁵. À un autre moment, apparemment à la suite des griefs qu'il a formulés à leur égard, Joseph K. découvre que les deux gardiens qui sont au départ venus l'arrêter se font torturer dans un débarras près de son bureau à la banque⁷⁵⁶. Enfin, dans le sixième chapitre, c'est au tour de l'oncle de la campagne de se mêler du procès de Joseph K. et de l'amener consulter un ami avocat chez qui ils rencontrent, à son chevet, le directeur du greffe qui désirait de prime abord ne pas y être trouvé⁷⁵⁷.

On pourrait penser qu'à partir de là l'affaire prendrait un tour plus normal, mais l'apparente indolence de l'avocat qui semble n'avoir rien fait pendant des mois pousse Joseph K. à rechercher d'autres moyens de faire avancer sa cause⁷⁵⁸. Ainsi, après avoir rencontré par l'entremise d'un client de la banque un peintre qui travaille pour le tribunal dont, étrangement, l'une des portes de l'atelier donne sur d'autres bureaux du greffe, Joseph

⁷⁵² *Ibid.*, respectivement p. 33 et pp. 37-43.

⁷⁵³ *Ibid.*, pp. 64-68.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 80-85.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, pp. 119-125.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, pp. 142.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, pp. 153-167.

K. retire son dossier des mains de l'avocat et décide de s'occuper lui-même de sa défense⁷⁵⁹. Or, voilà qu'à la suite d'une rencontre imprévue dans une cathédrale avec un prêtre qui lui rappelle ce qui est écrit dans les textes introductifs de la Loi⁷⁶⁰, Joseph K. est dans le chapitre suivant soudainement amené à l'extérieur de la ville pour être exécuté⁷⁶¹.

Malgré l'apparente cohérence que paraissent rétrospectivement jeter sur l'ensemble les deux derniers chapitres, il ne faut cependant pas se leurrer sur l'unité de l'œuvre : le roman en dix parties tel qu'on le connaît aujourd'hui a été constitué par Max Brod à partir d'ébauches parfois incomplètes, de longueurs variables et disproportionnées, dont certaines ont été écartées sans raison décisive (elles se retrouvent généralement à la fin du volume) et dont le titre de celles retenues ne porte pas de numérotation qui aurait permis de statuer sur l'ordre et la place qu'elles auraient réellement occupée dans le roman si Kafka s'était finalement décidé de son vivant à le faire publier sous une forme ou une autre⁷⁶².

À l'inverse de ceux qui ont voulu pallier ce qu'ils considèrent être un défaut du roman et qui ont, de ce fait, outrepassé leurs prérogatives de critiques, Deleuze et Guattari prennent acte de cette incomplétude et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils cherchent moins à interpréter, c'est-à-dire à reconstituer l'unité sous-jacente du roman, qu'à s'attarder à la manière dont Kafka construit par blocs ce dernier⁷⁶³. Sachant l'histoire de la réception critique de l'œuvre de Kafka, il y a toujours un risque à revendiquer une telle approche et c'est ce que met en lumière François Zourabichvili :

C'est bien sûr une lecture ; et rien n'empêche d'appeler « interprétation » toute lecture qui définit son propre style à partir de conclusions cohérentes.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 227-228.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pp. 256-263.

⁷⁶¹ *Ibid.*, pp. 267-272.

⁷⁶² Sur toute cette question, voir : Bernard Lortholary, « Introduction », dans *Ibid.*, p. 8.

⁷⁶³ « Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation » (Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 7).

Ce n'est pas pour autant une interprétation au sens traditionnel du terme : quand, sous le signe, on cherche le sens. L'affirmation constante du livre sur Kafka est qu'il n'y a pas d'autre sens que le signe lui-même ; que le sens est la vie propre, asignifiante, du signe⁷⁶⁴.

Du coup, contrairement aux apparences, le parti pris de Deleuze et Guattari vise par conséquent moins à plaquer une autre grille de lecture sur le texte qu'à prendre pour point de départ le style caractéristique de Kafka et à le suivre le long de ses méandres afin de voir l'effet qu'il produit.

2.4.2 – La création du concept de littérature mineure

Dans *Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari font remarquer que, dans ses écrits et tout particulièrement dans *Le procès*, Kafka a fréquemment recours à des sons comme « *matière non formée d'expression* » qui relancent l'action et libèrent le protagoniste d'un certain cadre⁷⁶⁵.

Dans le premier chapitre du *Procès*, alors que Joseph K. rejoint en soirée Mlle Bürstner dans sa chambre et qu'il lui refait la scène de l'interrogatoire qui a eu lieu plus tôt dans cette pièce, c'est un cri de celui-ci qui réveille l'attention du voisin, met fin à la lubie théâtrale de ce dernier, obsédé par son arrestation, et mène ultimement aux baisers loufoques et grotesques qu'il donne à la pensionnaire⁷⁶⁶.

De même : a) c'est le « piaillage » de l'amant de la femme du huissier qui provoque l'arrêt du plaidoyer de Joseph K. devant le tribunal⁷⁶⁷ ; b) c'est le cri de ce dernier

⁷⁶⁴ Francois Zourabichvili, « La question de la littéralité », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, p. 539. Sur cet enjeu de la littéralité qui ne peut être davantage développé ici, on peut se reporter aussi à : Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, chapitre 3 « Les concepts philosophiques sont-ils des métaphores ? Deleuze et sa problématique de la littéralité », pp. 63-72.

⁷⁶⁵ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 13.

⁷⁶⁶ Kafka, *Le procès*, pp. 55-58.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

dans les bureaux du greffe qui alerte certains employés qui, en retour, vont l'aider à quitter cet endroit⁷⁶⁸ ; c) ce sont les « gémissements » des gardiens torturés qui attirent l'attention de Joseph K. dans le débarras de l'un des couloirs de la banque et ce sont encore les cris de ceux-ci qui vont le faire sortir de là, de peur que d'autres employés ne voient la scène et ne s'enquière de son procès⁷⁶⁹ ; d) c'est le bruit d'une porcelaine brisée qui entraîne Joseph K. hors de la chambre de l'avocat où celui-ci s'entretient avec son oncle et le directeur du greffe, et c'est cette fois sur un cri de Léni, la garde-malade, que s'achève leur étreinte incongrue dans le bureau de l'avocat, ce qui permet enfin à Joseph K. de retrouver son oncle qui l'attend à l'extérieur de l'immeuble⁷⁷⁰ ; e) ce sont les cris des jeunes filles à la porte de l'atelier du peintre Titorelli qui font en sorte que Joseph K. file par la sortie qui donne sur d'autres bureaux du greffe⁷⁷¹.

Bien qu'à première vue et considérée dans chaque cas de manière isolée cette matière sonore puisse sembler secondaire, sa prolifération dans *Le procès* et la place centrale qu'elle occupe dans le développement du roman démentent cette impression initiale et font en sorte qu'elle y est pour davantage dans la composition de ce dernier que ne le sont les supposés derniers chapitres qui donneraient rétrospectivement un sens à ceux qui précèdent.

En effet, comme cela a été souligné auparavant, tout au long de l'œuvre, Joseph K. ne cesse de s'interroger ou de formuler des raisonnements qui justifieraient ses actions ou qui rendraient compte de la logique du système judiciaire auquel il se bute. Cependant, quoiqu'il en conclue, ce qui fait communiquer les chapitres entre eux et ce qui assure leur

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pp. 108-115.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, respectivement p. 119 et pp. 123-125.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, respectivement p. 144 et p. 149.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 200.

développement interne, c'est bien souvent ces sons qui ne veulent apparemment rien dire de précis. Comme l'affirme Deleuze, « Seule l'expression nous donne le *procédé* »⁷⁷², ce qui veut dire que ce n'est donc pas la logique des idées exposées qui est le moteur du récit et qui entraîne à sa suite des actions conséquentes.

Ainsi, à un dualisme de la forme et de la matière, où la première assure que les mots qui composent le roman soient assujettis à une histoire dont le sens sous-jacent constitue en bout de ligne ce qui doit être transmis de l'auteur au lecteur, Deleuze et Guattari sont en quelque sorte forcés de lui substituer le concept de littérature mineure. Ce dernier permet de rendre compte de la place occupée par ces sons dans l'œuvre de Kafka, car il prend en considération l'interdépendance des deux composantes, des deux « conditions réelles », le contenu et l'expression. Et puisqu'il n'y a pas la matière langagière d'un côté et la forme du langage de l'autre, ils en concluent qu'il y a une forme et une matière à la fois du contenu et de l'expression⁷⁷³.

D'une part, la forme d'expression correspond à l'« énoncé juridique »⁷⁷⁴, ce qui comprend non seulement ce qui relève du système bureaucratique, mais aussi toutes ces justifications et ces explications hypothétiques formulées par Joseph K., tandis que, comme cela a été noté précédemment, la matière d'expression, ce sont ces bruits inarticulés qui ponctuent le cours du roman et qui viennent interrompre ces ratiocinations qui ne mènent à rien.

⁷⁷² Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29.

⁷⁷³ Sur cette question, on peut aussi se référer aux pp. 58-60 du troisième plateau, « 10.000 av. j.-c. – La géologie de la morale (pour qui elle se prend, la terre ?) », de *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari où ils reconnaissent leur dette à l'égard du linguiste Louis Hjelmslev dont les *Prolégomènes à une théorie du langage* (parus initialement en danois en 1943) et en particulier le chapitre treize (« Expression et contenu », pp. 65-79) furent pour eux décisifs. C'est d'ailleurs ce qui explique que le terme de matière soit alors remplacé par celui de substance.

⁷⁷⁴ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 148.

D'autre part, la forme de contenu est la « machine technique »⁷⁷⁵ qui, une nouvelle fois, ne se réduit pas à l'appareil judiciaire, comme par exemple les bureaux du greffe et le tribunal, mais inclut encore la maison de l'avocat, l'atelier du peintre et la banque. La matière de ce contenu, ce sont les « personnages connecteurs »⁷⁷⁶ qui assurent les passages d'une forme à l'autre : a) c'est la femme de l'huissier qui assure le lien entre le tribunal et les bureaux du greffe⁷⁷⁷ ; b) ce sont les gardiens qui, dans le débarras, font se rejoindre la banque et le tribunal ; c) ce sont les jeunes filles et le peintre qui forcent Joseph K. à passer de l'atelier de ce dernier à d'autres bureaux du greffe ; d) c'est le prêtre qui renverse la visite avortée de la cathédrale avec un client italien de la banque en une confrontation indirecte avec le tribunal et sa Loi⁷⁷⁸ ; e) c'est Mlle Bürstner (ou une silhouette qui s'y apparente) qui fait en sorte que Joseph K. reconnaisse enfin sa condamnation, dont il ignore jusqu'au bout les motifs, et accepte finalement de se faire exécuter à l'extérieur de la ville⁷⁷⁹.

Cela étant dit, il est important de se rappeler que cette interdépendance du contenu et de l'expression a été introduite pour rendre compte de cette matière sonore présente dans l'œuvre de Kafka et relaie le dualisme de la forme et de la matière. Le concept de littérature mineure a donc précisément pour but de ne pas reconduire ce dernier et occulter de nouveau cette matière d'expression si souvent écartée au profit du sens que seraient chargés de véhiculer les mots :

Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression : un contenu étant donné, dans une forme donnée, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. Ce qui se conçoit

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁷⁷ Kafka, *Le procès*, pp. 99-104.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 269.

bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après ("Le mot, je ne le vois pas, je l'invente" [citation tirée du *Journal* de Kafka]). L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière⁷⁸⁰.

Cela correspond d'ailleurs tout à fait à ce qui se passe dans *Le procès* et c'est pourquoi il est possible de soutenir que le concept créé pour l'occasion a réellement été suscité par l'œuvre de Kafka. En effet, c'est la matière sonore qui rompt la forme de l'énoncé juridique et, en permettant l'intervention des personnages connecteurs comme matière mouvante de contenu, c'est encore elle qui brise la forme de contenu qu'est l'appareil juridique en faisant communiquer des formes disparates⁷⁸¹ : Joseph K. plaide au tribunal, un piaillage l'interrompt, il fait alors la connaissance de la femme de l'huissier qui, dans le chapitre suivant, l'entraîne dans les bureaux du greffe où Joseph K. a l'impression d'étouffer, d'où son cri et l'arrivée subséquente d'employés qui le raccompagneront à l'extérieur...

2.4.3 – La critique des postulats de la linguistique

Après la parution de *Kafka. Pour une littérature mineure* en 1975, Gilles Deleuze et Félix Guattari voient leurs *Mille plateaux* publiés en 1980. Cet ouvrage imposant se décline en fait en quatorze chapitres indépendants les uns des autres et d'un quinzième qui, en conclusion, opère des recoupements entre ceux-ci d'après certaines notions comme celles de déterritorialisations, d'agencements et de machines abstraites.

C'est dans le quatrième plateau qu'ils s'en prennent à ce qu'ils considèrent être les fondements présumés de la linguistique, à savoir que : a) « Le langage serait informatif, et communicatif » ; b) « Il y aurait une machine abstraite de la langue, qui ne ferait appel à

⁷⁸⁰ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, pp. 51-52.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 140.

aucun facteur “extrinsèque” » ; c) « Il y aurait des constantes ou des universaux de la langue, qui permettraient de définir celle-ci comme un système homogène » ; d) « On ne pourrait étudier scientifiquement la langue que sous les conditions d’une langue majeure ou standard »⁷⁸².

En ce qui concerne le premier postulat, les linguistes prendraient pour acquis qu’un individu a avant tout recours au langage pour formuler une pensée déjà formée dans son esprit et la transmettre à un lecteur ou un auditeur par l’entremise de signes de façon à ce que celui-ci puisse la concevoir à son tour et comprendre le sens de ce que l’auteur ou le locuteur énonce⁷⁸³.

Dans le cas du deuxième postulat, ce qui est visé, c’est l’idée voulant que la langue se réduise à un instrument, à une forme à laquelle se prêterait n’importe quel contenu de telle sorte qu’elle pourrait toujours en offrir une traduction, une répétition au second degré, sans pour autant que celle-ci n’interfère jamais en retour sur ce qui aurait d’abord été senti, perçu, vécu, etc., et qui aurait initialement été à la source de ce qui est exprimé⁷⁸⁴.

Avec le troisième postulat, les linguistes considéreraient comme accidentelles les variations dans une langue pour mieux écarter ces particularismes attribués à la parole, et ce, au profit de la recherche d’invariants susceptibles dès lors de faire l’objet d’une analyse scientifique basée sur un processus de généralisation qui porterait son attention sur la répétition de cas semblables⁷⁸⁵.

Enfin, en complément de ce dernier postulat, le quatrième stipule que seule est valable une telle approche, puisqu’elle permet de définir les normes qui régissent l’usage

⁷⁸² Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, respectivement p. 95, p. 109, p. 116 et p. 127.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, pp. 117-118.

d'une langue dans un centre de pouvoir culturel et politique, ce qui rend possible de circonscrire ce qui s'en écarte, à commencer par la grammaire des dialectes et du parlé des ghettos linguistiques situés en périphérie⁷⁸⁶.

Ainsi définis dans *Mille plateaux*, on peut questionner la valeur de cette remise en cause si on ne comprend pas exactement au nom de quoi ces postulats sont critiquables. En effet, pour ne faire référence qu'aux premier et troisième postulats, on peut s'interroger sur l'utilité d'une langue dont le sens des mots ne serait pas compréhensible par autrui, de même qu'on peut se demander comment il serait possible de qualifier une langue si celle-ci ne se caractérisait pas suivant certaines formes récurrentes qui permettent justement d'en cerner les traits qui échappent au passage du temps et qui se découvrent en quelque sorte indépendants de l'appropriation d'une langue par tel ou tel individu.

Cependant, la perspective qu'ouvre ces postulats se révèle problématique quand il est question de l'œuvre de Kafka et en tout premier lieu du *Procès*, car son adoption a pour conséquence de rendre incompréhensible l'articulation du roman et, en tout premier lieu justement, la place primordiale occupée par la « *matière non formée d'expression* »⁷⁸⁷.

D'abord, en ce qui concerne le premier postulat de la linguistique, on chercherait en vain ce que veut nous faire comprendre Kafka par les cris et autres sons de toutes sortes qui ponctuent les scènes de son roman. Par exemple, l'enthousiasme que Joseph K. met à vouloir reconstituer la scène de l'interrogatoire devant Mlle Bürstner dans le but d'en

⁷⁸⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁷⁸⁷ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 13. Certes, comme cela a été le cas avec l'interprétation deleuzienne de Hume, il pourrait aussi être intéressant de se demander s'il est juste d'attribuer ces pensées aux linguistes auxquels fait référence Deleuze, ce qu'ont d'ailleurs entrepris de faire Antoine Janvier et Julien Pieron dans leur article intitulé « "Postulats de la linguistique" et politique de la langue – Benveniste, Ducrot, Labov ». Cependant, encore une fois, ce qui est primordial dans le cadre de cette thèse, c'est moins la justesse de la lecture deleuzienne de ces linguistes que le fait que les critiques formulées ne sont valables que dans le contexte d'une lecture de Kafka, et que rien n'indique de manière *a priori* que ces postulats n'épuisent pas ce qu'il y a à comprendre dans d'autres textes.

éclairer la signification qui lui a d'abord échappé n'a d'égal que l'oubli soudain et sans retour de cette préoccupation qui suit son cri. Du coup, loin de donner lieu à une scène qui nous renseignerait sur sa potentielle culpabilité, ce cri jette plutôt un voile sur cette question et rompt avec le « mythe “informatif” »⁷⁸⁸. De manière semblable, à la suite du plaidoyer de Joseph K. devant le tribunal, le piaillage de l'amant de la femme de l'huissier a coupé court à toute réplique possible du juge d'instruction, ce qui a rendu cette tirade tout à fait inutile et insignifiante quant au déroulement du procès en tant que tel.

Deuxièmement, loin que l'expression n'ait aucune incidence sur le contenu, il a déjà été souligné que c'est elle qui relance constamment l'action et qui rend contigus la banque et le tribunal, l'atelier du peintre et les bureaux du greffe, ceux-ci et la maison de l'avocat, etc. Par là, Kafka ne se contente pas de dénoncer l'intrusion envahissante de la bureaucratie en faisant vivre à un personnage ce qu'un individu aurait préalablement expérimenté hors de la littérature dans un cadre familier au lecteur⁷⁸⁹. C'est plutôt dans ce cas-ci la matière d'expression informe qui permet de lier entre elles les sphères privée et publique de sorte que la critique, c'est le roman lui-même et que, comme l'affirment Deleuze et Guattari, ce sont « toutes les connexions qui conduisent le démontage »⁷⁹⁰. Ainsi, loin de refléter l'expérience personnelle de l'auteur traduite sous les traits du protagoniste Joseph K., le style de Kafka marque l'intrusion du social et du politique dans la langue. C'est ce que fait remarquer encore une fois avec justesse François Zourabichvili :

la justice comme loi ne s'oppose pas au désir, elle est d'emblée investie par lui, elle est agencement ou machine de désir. Cependant, le but n'est pas de faire cette démonstration, ou de tenter une dénonciation. L'essentiel est que, du moment où la justice est écrite, mise en signes, « sémiotisée » comme agencement de désir, l'écrivain n'est plus en situation de la décrire ou de la

⁷⁸⁸ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 43.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 146.

signifier : il en reçoit de plein fouet toutes les circonstances, à même les mots traités dans leur intensité (plutôt que dans leur pouvoir de référenciation)⁷⁹¹.

Cependant, contrairement à ce que leur reproche Kundera en ciblant un passage qui sert bien son propos⁷⁹², il ne s'agit jamais pour eux d'écarter toute considération esthétique⁷⁹³, mais de refuser d'exclure d'office le politique et le social de l'étude de la langue d'un auteur comme le font les linguistes⁷⁹⁴.

Enfin, en ce qui a trait aux deux derniers postulats de la linguistique, n'ayant pas de signification précise, la matière d'expression ne peut être définie par une constante qui la connoterait et encadrerait son emploi dans une langue. Or, si on élimine ces bruits de toutes sortes, ces « *tenseurs* »⁷⁹⁵ si caractéristiques du style de Kafka en les considérant simplement comme des incursions ponctuelles du parlé dans la langue écrite qui traduisent une certaine émotion ou un état d'esprit, alors il est évident que le roman ne tient plus debout et qu'en lieu et place de cette « déterritorialisation »⁷⁹⁶, son développement devrait inclure des explications que sa structure même élude constamment par la présence décisive de ces tenseurs : sans l'intervention de ces cris, piailllements et gémissements, Mlle Bürstner aurait dû se prononcer sur le sens de l'interrogatoire, le juge d'instruction aurait

⁷⁹¹ François Zourabichvili, « La question de la littéralité », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, p. 539.

⁷⁹² Kundera, *Les testaments trahis*, p. 56.

⁷⁹³ Sans sacrifier l'aspect littéraire aux considérations sociales ou politiques comme le font, selon Kundera, les critiques sous l'emprise de la « kaffkologie » et loin de ne faire aucune distinction entre les genres comme il le reproche à l'éditeur français des œuvres complètes (*Ibid.*, respectivement p. 57 et p. 314), Deleuze et Guattari mesurent justement la place du journal, des lettres, nouvelles et romans dans l'œuvre de Kafka à l'aune d'une « machine littéraire », et ce, tout en affirmant aussi que « D'un bout à l'autre, c'est un auteur politique » (Deleuze et Guattari Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, respectivement p. 52 et p. 75).

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 45. Kundera reconnaît lui aussi que l'œuvre de Kafka se caractérise par cet étrange alliage du poétique et du politique (Kundera, *L'art du roman*, p. 140).

⁷⁹⁵ Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 126 et p. 131 ; Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 41. Ce mot (emprunté à Jean-François Lyotard qui l'utilise cependant dans un contexte différent) désigne, entre autres, ces « *termes qui connotent la douleur* » (Deleuze et Guattari citent ici le linguiste Sephiha dans leur *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 42 ; Sephiha, « Introduction à l'étude de l'intensif, p. 117).

⁷⁹⁶ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 123 ; Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 138.

dû répondre à l'affront de Joseph K., ce dernier aurait dû régler le cas des gardiens qui se font torturer en négociant directement avec un employé du tribunal, etc.

Certes, ce style n'est pas déterminé grammaticalement⁷⁹⁷, mais comme Deleuze le répète à une autre occasion, cela est encore une fois conforme à cette critique des postulats de la linguistique qui tiennent à l'écart de leur discipline toute intrusion de facteurs extérieurs ou résistants à la constitution d'énoncés scientifiques : « le style est toujours affaire de syntaxe. Mais la syntaxe est un état de tension vers quelque chose qui n'est pas syntaxique ni même langagier (un dehors du langage) »⁷⁹⁸.

Cela étant dit sur cette nécessaire remise en question quand il est question du *Procès* de Kafka, la consistance du concept de littérature mineure créé pour rendre compte entre autres de ce roman se mesure au fait que, si on lui retire l'une de ses deux composantes, il prête de nouveau le flanc aux postulats de la linguistique et rend impossible de prendre la mesure de l'apport propre de cet écrit.

D'un côté, s'il n'y avait qu'une forme et une matière d'expression, alors la langue de Kafka serait soumise au deuxième postulat et *Le procès* devrait être considéré comme la simple transcription d'une expérience personnelle dans un style n'ayant pas d'effet sur ce dont il est question, l'art n'étant plus alors qu'une métaphore inoffensive de ce qui se passe dans la vie, ce qui est un dualisme propre à la littérature majeure⁷⁹⁹. Fermée sur elle-même,

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 125. Il est à noter à cet égard que, bien qu'ils ne procèdent comme lui à une étude détaillée de la langue, Deleuze et Guattari retiennent surtout de Sephiha cette idée que l'intensif est ce qui « permet de tendre vers la limite d'une notion ou de la dépasser » jusqu'au point où « Au dépassement de l'intensif correspond aussi un dépassement du contenu sémantique, une perte de spécificité » (Sephiha, « Introduction à l'étude de l'intensif », respectivement p. 113 et p. 116).

⁷⁹⁸ Deleuze, « Lettre à Réda Bensmaïa sur Spinoza » (1989), dans *Pourparlers*, p. 223.

⁷⁹⁹ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 74. François Zourabichvili parle à ce propos de « littéralité » comme l'« en deçà du partage entre le propre et le figuré » et constate que « Deleuze conteste le caractère pseudo-originaire de la dualité du sens propre et du sens figuré, sur laquelle est bâti le concept de métaphore. Que la production de sens soit affaire de transport, sans doute ; c'est même pourquoi du sens se produit, au-delà de la mimésis. Cependant, le concept de métaphore restreint doublement le transport : en y voyant le trajet en sens unique d'un domaine de désignation propre vers un domaine de désignation par figure,

les nouvelles apparaissent alors bien souvent comme une image à déchiffrer et c'est la raison pour laquelle elles n'atteignent pas la splendeur des romans⁸⁰⁰.

À l'inverse, conformément au premier postulat, s'il ne s'agissait que d'un contenu à transmettre au lecteur, alors les romans n'auraient tout simplement pas pu être écrits, puisque justement, leur composition épouse l'impossibilité de rejoindre une quelconque signification⁸⁰¹. À cet égard, les lettres se révèlent un dispositif littéraire limité, car elles laissent subsister le dualisme du sujet d'énonciation et du sujet d'énoncé qui finit par rabattre le second (ce qui est dit) sur le premier (celui qui le dit) qui doit alors rendre des comptes en son nom propre alors que c'est ce qu'il fallait éviter⁸⁰².

Ainsi, c'est bien de l'interdépendance de ces deux composantes que découlent les trois caractéristiques du concept de littérature mineure. D'abord, « la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation »⁸⁰³, car l'expression n'est pas assujettie à une signification à véhiculer. Ensuite, « tout y est politique »⁸⁰⁴, puisque l'écriture ne traduit pas une expérience personnelle et que l'expression intervient plutôt directement dans le fonctionnement de l'univers qui est décrit. Enfin, la langue est un « agencement collectif d'énonciation »⁸⁰⁵, car l'auteur ne s'approprie pas les normes de la langue à des fins personnelles sans en même temps faire systématiquement dérailler les modes d'expression

et en imposant à ce trajet la condition de la ressemblance ou de l'analogie. Le surgissement créatif de l'image, le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. Ce plan se constitue à la transversale de significations hétérogènes prises dans un rapport de contamination réciproque, formant ce que Deleuze appelle des "blocs" doués d'une consistance propre » (François Zourabichvili, « La question de la littéralité », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, p. 537).

⁸⁰⁰ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, pp. 65-69.

⁸⁰¹ C'est d'ailleurs la prolifération des connexions entre les parties du roman qui constitue la « production de quantités intensives » et marque sa réussite littéraire (*Ibid.*, p. 130).

⁸⁰² *Ibid.*, pp. 55-60.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

reconnus à un point tel que la composition du récit n'est plus attribuable aux seules actions et pensées du protagoniste principal qui aurait prêté sa voix et son corps à l'auteur⁸⁰⁶.

Dans différents articles parus ces dernières années⁸⁰⁷, on a reproché à Deleuze d'avoir confondu l'usage de l'allemand de Kafka avec ce que ce dernier affirme dans son *Journal* les 25, 26 et 27 décembre 1911 à propos des « petites littératures » écrites dans une langue qui n'est pas culturellement dominante comme le tchèque ou le yiddish⁸⁰⁸. Ainsi, le premier trait caractéristique de la littérature mineure serait bien propre au style de Kafka qui fait un usage subversif d'une langue majeure, mais les deux autres auxquels était au départ attribué ce qualificatif reflèteraient plutôt ce que ne peut être la langue allemande pour lui⁸⁰⁹.

Cependant, malgré le bien fondé de ces remarques, le malentendu ne change rien à la nécessité qui a présidé à la création du concept de littérature mineure. D'une part, comme le soulignent d'ailleurs Pascale Casanova et Lise Gauvin, les caractéristiques des petites littératures qui suscitent l'admiration de Kafka ne sont pas moins à ses yeux souhaitables à

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁰⁷ Pascale Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures » (1997) ; Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Bertrand et Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, pp. 19-40 (2001 pour la communication et 2003 pour le texte) ; Marie-Odile Thirouin, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, pp. 293-310 (2007 pour le texte et 2004 pour la communication où l'auteure a abordé pour la première fois cette thématique).

⁸⁰⁸ Kafka, *Journal*, pp. 206-210. Pour une nouvelle traduction de ce passage qui est en fait composé de trois fragments distincts faussement regroupés par Max Brod en un seul sous la date du 25 décembre 1911, voir : Marie-Odile Thirouin, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, pp. 306-310.

⁸⁰⁹ Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Bertrand et Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, pp. 28-30. Marie-Odile Thirouin met bien en lumière le fait que c'est la traduction de Marthe Robert de « kleine Literatur » par littérature mineure qui a donné lieu à la méprise de Deleuze et Guattari en prêtant une valeur qualitative à ce qui n'était au départ qu'une remarque à caractère quantitatif (Marie-Odile Thirouin, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, p. 298). Pascale Casanova pour sa part souligne bien le fait que ces trois caractéristiques ne sont pas dérivées de la même source : contrairement aux deux dernières tirées d'un passage du *Journal*, la première découle de la lecture d'une lettre de 1921 (Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », pp. 242-245).

tout point de vue, et ce, même s'il remarque qu'elles n'ont pas cours dans la littérature de langue allemande dans laquelle s'inscrit son œuvre⁸¹⁰.

D'autre part, puisque dans le cas de Kafka c'est finalement à partir de son style et de la notion de déterritorialisation que se comprennent les deux autres traits – le caractère politique de la littérature et les agencements collectifs d'énonciation présupposant que l'expression ne puisse se réduire à celle d'un individu transmettant ses pensées – la méprise n'est qu'apparente : une littérature mineure étant avant tout une question d'usage de la langue et non de faits linguistiques que marqueraient les idiomes, dialectes, régionalismes, etc.⁸¹¹, il est seulement normal que Kafka ne puisse pas qualifier ainsi les petites littératures qui ne connaissent pas ce travail sur la langue, occupées qu'elles sont à faire émerger culturellement une nation⁸¹². Et même s'il désespère de sa situation linguistique et culturelle, même s'il n'y voit qu'une impasse littéraire, il n'en demeure pas moins que son œuvre est là et que, malgré le jugement qu'il lui porte et que reprend à tort Pascale Casanova⁸¹³, son style dénote cette tendance.

Le détournement de l'expression « *kleine Literatur* » opéré par Deleuze et Guattari à partir de la traduction de Marthe Robert serait donc moins un contresens qu'une manière de rendre compte de la singularité de l'œuvre de Kafka. Du coup, bien que cet auteur n'en

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 242 ; Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Bertrand et Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, p. 25.

⁸¹¹ Comme l'affirment Deleuze et Guattari dans leur critique du quatrième postulat de la linguistique à propos des variations qui marquent une langue dans différents endroits du monde, « Il n'y a pas deux sortes de langues, mais deux traitements possibles d'une même langue » (Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 130). Cette distinction explique pourquoi la critique de Pascale Casanova ne porte pas quand, soulignant le parti pris des deux philosophes pour le mineur, elle demande : « est-ce à dire qu'il faut haïr les littératures anglaise, française et allemande, sans oublier la portugaise et l'espagnole ? » et qu'elle fait remarquer qu'« Une langue majeure serait bien plus difficile encore à définir, et Deleuze et Guattari ne s'y risquent d'ailleurs pas » (Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 235).

⁸¹² Sur ces liens entre les petites littératures, la langue et la politique, voir : Marie-Odile Thirouin, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », dans Gelas et Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, pp. 296-298.

⁸¹³ Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », pp. 244-245.

fasse pas explicitement mention dans son *Journal* au sens où ils l'entendent, il n'y a pas lieu d'être surpris de conclure comme Lise Gauvin qu'ils « inventent le concept de "littérature mineure" »⁸¹⁴. Et ce sera justement cette nouvelle perspective dégagée par cette création qui remettra en cause certains présupposés de la linguistique qui voilent la vue et empêchent de prendre l'œuvre de Kafka pour ce qu'elle est.

Ainsi, la critique ne précède pas ici chronologiquement la création d'un concept. Le recours aux thèses de Bergson pour questionner la phénoménologie dans les deux sections consacrées au cinéma ou encore la critique de la représentation dans celle sur les peintures de Francis Bacon pouvaient encore laisser penser que Deleuze retrouvait dans ces œuvres d'art une illustration et une confirmation rétrospective de ses prises de positions philosophiques.

Or, dans ce cas-ci, conformément à la thèse défendue, il est indéniable que la remise en cause des postulats de la linguistique en 1980 dans *Mille plateaux* est redevable du livre sur Kafka de 1975 et qu'elle n'est effective qu'eu égard à lui, ce qui confirme encore une fois la thèse voulant que l'expérience soit au cœur de la pratique philosophique de Gilles Deleuze et que ses créations de concepts de même que les critiques qui en découlent n'aient de valeur que dans ce contexte et ne puissent souffrir d'une généralisation qui les dénature.

⁸¹⁴ Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Bertrand et Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, pp. 27-28.

CONCLUSION

Il est vrai que la philosophie ne se sépare pas d'une colère contre l'époque, mais aussi d'une sérénité qu'elle nous assure. La philosophie cependant n'est pas une Puissance. Les religions, les États, le capitalisme, la science, le droit, l'opinion, la télévision sont des puissances, mais pas la philosophie. La philosophie peut avoir de grandes batailles intérieures (idéalisme – réalisme, etc.), mais ce sont des batailles pour rire. N'étant pas une puissance, la philosophie ne peut pas engager de bataille avec les puissances, elle mène en revanche une guerre sans bataille, une guérilla contre elles. Et elle ne peut pas parler avec elles, elle n'a rien à leur dire, rien à communiquer, et mène seulement des pourparlers. Comme les puissances ne se contentent pas d'être extérieures, mais aussi passent en chacun de nous, c'est chacun de nous qui se trouve sans cesse en pourparlers et en guérilla avec lui-même, grâce à la philosophie⁸¹⁵.

Tout au long de cette thèse, les potentialités de la conception deleuzienne de la philosophie ont été défendues contre ces commentateurs qui se contentent soit de répéter ses propos en les généralisant et en leur donnant de ce fait une portée universelle, soit d'appliquer les concepts qu'il a inventés à tous les phénomènes qui leur tombent sous la main, ce qui leur fait du coup commettre un contresens qui trahit l'esprit qui anime la démarche de Gilles Deleuze.

Comme cela a été démontré précédemment, la source de ce malentendu est bien simple : que ce soit en occultant la place primordiale occupée par l'empirisme dans son œuvre ou en se méprenant sur la signification de son appel à une revalorisation de cette attitude qui privilégie l'expérience dans la pratique philosophique, on confine cette dernière à jouer un rôle secondaire alors qu'au contraire, c'est seulement elle qui donne un caractère nécessaire (quoique fragmentaire) à la fois aux concepts inventés pour l'occasion et aux remises en question concomitantes.

⁸¹⁵ Deleuze, texte en exergue des *Pourparlers* (1972-1990), p. 7.

On l'a vu, que ce soit avec les concepts de sensation, d'image-affection, d'image-temps ou de littérature mineure, ce qui a suscité leur création et rendu celle-ci impérative, c'est l'impossibilité d'appréhender le caractère philosophique de certaines œuvres d'art à partir d'une certaine perspective : dans le cas des peintures de Francis Bacon, c'est le point de vue d'une philosophie de la représentation qui est contre-productif ; en ce qui concerne *Persona* d'Ingmar Bergman et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, c'est la conception phénoménologique de l'expérience fondée sur les visées intentionnelles et sur la conscience intime du temps qui est problématique ; enfin, avec l'œuvre littéraire de Kafka, ce sont les postulats de la linguistique qui entravent la mise au jour de ce qui s'y trame réellement.

Or, quand on constate que ces perspectives sont tout de même parfois utilisées pour étudier de telles œuvres d'art, une conclusion s'impose : avant de redouter une prolifération infinie de concepts due à la revalorisation de l'expérience dans la pratique philosophique, il vaudrait peut-être mieux destituer les illusions qui nous font prendre pour une pensée ce qui n'en est pas une. On découvrirait alors probablement qu'on pense beaucoup moins qu'on ne le croit.

Cela étant dit, il est vrai cependant qu'on peut reprocher beaucoup de choses à Deleuze. Déjà, dans l'*Abécédaire*, Claire Parnet a mis en lumière le fait que ses références littéraires sont on ne peut plus classiques⁸¹⁶ : après tout, Franz Kafka a été commenté par tout le monde, Samuel Beckett a reçu le prix Nobel de littérature en 1969, Marcel Proust est indéniablement l'un des plus importants romanciers français du XX^e siècle, etc.

Lorsqu'on jette un coup d'œil à ses artistes et philosophes de prédilection, on se rend compte que la remarque vaut aussi pour eux, même si Deleuze nous les présente souvent comme étant éminemment subversifs : les films d'Alain Resnais se sont retrouvés

⁸¹⁶ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « L comme Littérature ».

au Festival de Cannes dès les années 1940 et, en 1959, *Hiroshima mon amour* a attiré l'attention de François Truffaut, le gagnant de la Palme d'or ; Ingmar Bergman s'est distingué plusieurs fois au même événement à partir des années 1950 en plus de se voir décerner au fil des ans de nombreux Oscars ; Henri Bergson a été nobélisé en 1927 après avoir enseigné plus de deux décennies au Collège de France ; Francis Bacon a déjà connu une rétrospective de son œuvre au Grand Palais de Paris une dizaine d'années avant que Deleuze ne lui consacre un livre ; David Hume a littéralement été mis sous les feux de la rampe à la fin du XVIII^e siècle par Emmanuel Kant, etc.

Outre ce soupçon de conformisme sous des couverts révolutionnaires, d'autres griefs peuvent être adressés à Gilles Deleuze, comme ceux formulés par Pascale Casanova dans son article parfois cinglant consacré aux littératures mineures.

D'abord, il y aurait cette « hauteur philosophique [qui le] porte à exclure toute référence précise »⁸¹⁷. Quand on y porte une attention particulière, on se rend compte très rapidement que les exemples qui mettent en lumière ce travers pullulent. Ainsi, non seulement n'indique-t-il pas le numéro de la revue *Langages* lorsqu'il cite le linguiste Sephiha dans son livre sur Kafka⁸¹⁸, mais quand il le fait finalement dans *Mille plateaux*, il donne la mauvaise année de référence⁸¹⁹. De même, toujours dans son ouvrage sur l'écrivain pragois, il compare le procédé littéraire mis en œuvre dans ses lettres à un « Programme ou Plan de vie, à la Kleist »⁸²⁰ sans d'autres explications et sans faire référence à un quelconque texte de celui-ci, comme si ce dont il parlait était connu de tous.

⁸¹⁷ Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 239.

⁸¹⁸ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, pp. 41-42.

⁸¹⁹ Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, p. 126.

⁸²⁰ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 57.

Ensuite, il y aurait l'utilisation de « procédés rhétoriques » comme ce « redoublement assertorique qui consiste à prouver la vérité d'une affirmation péremptoire par une autre affirmation signée d'un grand poète [ou d'un grand artiste ou penseur, peu importe] faisant autorité »⁸²¹. C'était certes le cas tout juste précédemment avec la référence (dans ce contexte inutile) à Kleist, mais ce l'est aussi, encore une fois dans le livre sur Kafka, quand il compte faire comprendre et appuyer ce qu'il dit sur cet écrivain en citant un passage de *Moby Dick* d'Herman Melville⁸²² alors même qu'il n'y a aucune preuve tangible d'un quelconque lien entre les deux écrivains⁸²³, la mise en relation injustifiée et surtout non commentée servant alors paradoxalement à soutenir et confirmer une explication.

Ces travers sont certes inexcusables, mais ils demeurent somme toute secondaires : les références incomplètes relevant principalement d'un travail éditorial peu rigoureux sur ce point et, une fois démasqués et ne risquant plus d'en imposer, les multiples liens en apparence incongrus pouvant facilement être écartés comme n'apportant rien de décisif aux prises de position défendues par Deleuze⁸²⁴.

Par contre, il n'en est pas de même quand Pascale Casanova remet en cause de manière générale son « mode de travail » qui fait en sorte, selon elle, que Deleuze procéderait, d'une part, à une « surinterprétation systématique »⁸²⁵ où il subordonne

⁸²¹ Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 237.

⁸²² « Le devenir-animal n'a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n'est pas davantage le résultat d'une faute ou d'une malédiction, l'effet d'une culpabilité. Comme dit Melville à propos du devenir-baleine du capitaine Achab, c'est un "panorama", non pas un "évangile". C'est une carte d'intensités » (Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 65). À noter, en lien avec le grief précédent, qu'aucune référence n'est ici donnée, et ce, bien que le roman de Melville fasse plus de 500 pages...

⁸²³ La relevé de la bibliothèque personnelle de Kafka (incomplet il est vrai) ne comprend pas de référence à cet auteur du XIX^e siècle (Wagenbach, *Franz Kafka. Les années de jeunesse 1883-1912*, pp. 232-244).

⁸²⁴ On pense entre autres ici à la référence à Dostoïevski et au « caractère bureaucratique du double » (Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 98) : étant donné que ce rapprochement ne fait que mettre en lumière une ressemblance, elle est par définition inintéressante, puisqu'elle ne permet pas de révéler le caractère novateur du travail de Kafka, ce que cherche pourtant à faire voir Deleuze dans cet ouvrage.

⁸²⁵ Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 234.

toujours ce qui est étudié à ses propres préoccupations philosophiques et, d'autre part, à une « déshistoricisation de principe » qui le porte à tout transformer en « affirmation intemporelle »⁸²⁶.

On peut associer au premier cas de figure des envolées rhétoriques qui font fi de certains pans de la réalité, comme par exemple celle où Deleuze affirme, en appui à son idée voulant qu'il soit un écrivain prophétique au niveau politique, qu'« Il est choquant de voir Kafka ramené par certains critiques à la littérature du passé, [...]. Pas plus que Don Quichotte, Kafka ne se passe dans les livres. Sa bibliothèque idéale ne comprendrait que des livres d'ingénieurs ou de machinistes, et de juristes énonciateurs »⁸²⁷. Or, en consultant la liste des ouvrages qui composaient réellement sa bibliothèque personnelle, on se rend compte que, contrairement à ce que laisse entendre Deleuze dans l'extrait cité, son intérêt pour la littérature et l'esthétique ne devait pas être secondaire, puisqu'elle comprenait de nombreux volumes de Cervantès, Dante, Dostoïevski, Flaubert, Goethe, Gogol, Hamsun, Strindberg, Tolstoï, etc.⁸²⁸ Ainsi, alors qu'elle vise à mettre l'accent sur une préoccupation de Kafka apparemment méconnue ou négligée par ceux qui ont étudié son œuvre, la référence à cette seule bibliothèque « idéale » peut amener certains commentateurs à penser que Deleuze garde délibérément dans l'ombre un aspect du travail « réel » de Kafka qui ne concorde pas avec la thèse qu'il a avancée.

En ce qui concerne le second cas de figure, il y a ces rapprochements d'auteurs et de concepts appartenant à des univers culturels radicalement distincts : seulement dans le cas

⁸²⁶ *Ibid.*, respectivement p. 234 et p. 237. Cette deuxième tendance rejoint cette volonté de systématisation des théoriciens décrite dans *Les testaments trahis* de Milan Kundera et à laquelle ce dernier cède tout de même de son propre aveu (pp. 204-205), et ce, alors qu'il y condamne justement, entre autres, le détournement de sens opéré selon lui par Deleuze à l'endroit de Kafka au profit de ses thèses politiques (p. 56).

⁸²⁷ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 148.

⁸²⁸ Deleuze ne peut être excusé sur ce point étant donné que cette liste se retrouve dans *Franz Kafka. Les années de jeunesse 1883-1912* de Klaus Wagenbach qu'il cite à plusieurs reprises dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, entre autres p. 21, p. 22, p. 23, p. 29, p. 34, etc.

du concept de littérature mineure forgé au contact de l'œuvre de Kafka, il est associé tantôt à l'Américain Walt Whitman⁸²⁹ et tantôt aux Français Antonin Artaud et Louis-Ferdinand Céline⁸³⁰.

De plus, toujours en ce qui concerne ce second aspect de son mode de travail, il y a tous ces passages qui témoignent d'une propension à universaliser ses dires au détriment de ce qui est précisément étudié. Outre le deuxième chapitre des *Dialogues* avec Claire Parnet intitulé « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine »⁸³¹, on peut citer cet extrait de *Francis Bacon. Logique de la sensation* : « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces »⁸³² ; de même que référer à celui déjà commenté de *Cinéma 2. L'image-temps* : « l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement »⁸³³ ; ou encore relever cette assertion tirée d'un article consacré à Walt Whitman : « les Européens ont un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, [...]. Les Américains, au contraire : ils ont un sens naturel du fragment »⁸³⁴ ; etc.

C'est un fait indéniable : comme en témoignent tous ces exemples, ces remarques critiques ne sont pas dénuées de fondement. Par contre, la pensée de Deleuze ne nous laisse pas sans ressources face à ces griefs. En effet, plusieurs de ceux-ci tombent d'eux-mêmes lorsqu'on met justement l'accent sur le rôle de l'expérience dans sa pratique philosophique.

Pour cela, il faut premièrement se rappeler que l'empirisme transcendantal deleuzien est une recherche de la potentielle singularité d'un phénomène et non,

⁸²⁹ Deleuze, « Whitman », dans *Critique et clinique*, p. 76.

⁸³⁰ Deleuze, Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 49.

⁸³¹ Deleuze, Parnet, *Dialogues*, pp. 45-91.

⁸³² Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 57.

⁸³³ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 219.

⁸³⁴ Deleuze, « Whitman », dans *Critique et clinique*, p. 75.

conformément à la voie ouverte par Kant et prolongée par les phénoménologues, la quête d'une forme commune à toute expérience. Du coup, cela veut dire qu'il ne faut jamais prendre trop au sérieux ses affirmations péremptoires qui trahissent davantage l'esprit de sa démarche philosophique qu'elles ne le confirment.

En fait, Deleuze soutient bien que la création d'un concept rend compte de la « vérité éternelle »⁸³⁵ d'un événement, ce qui pourrait laisser croire de prime abord qu'il lui attribue une valeur universelle et que cela justifie sa mise en application systématique sur tous les phénomènes, mais cela signifie seulement que ce concept n'est pas redevable d'un point de vue parmi d'autres également possibles, comme le fait remarquer fort à propos François Zourabichvili :

Penser déplace la position subjective : non pas que le sujet promène son identité parmi les choses, mais l'individuation d'un nouvel objet ne se sépare pas d'une nouvelle individuation du sujet. Ce dernier va de point de vue en point de vue, mais au lieu de donner *sur* des choses supposées neutres et extérieures, ces points de vue sont ceux *des* choses mêmes. Chez Deleuze, le problème de l'extériorité débouche sur un perspectivisme. Toutefois le point de vue ne se confond pas avec le sujet pour s'opposer à l'objet (« relativité du vrai ») : il préside au contraire à leur double individuation (« vérité du relatif »)⁸³⁶.

Si un concept a une « vérité éternelle », c'est donc uniquement en tant qu'il exprime d'une manière absolue ce qui est en jeu dans cette expérience en ouvrant une perspective qui fait apparaître le caractère incomparable de celle-ci.

Dans les quatre expériences de pensée précédemment étudiées dans cette thèse, cela revient à dire : a) qu'il y a sensation quand le contact avec une œuvre d'art force l'adoption d'un point de vue balisé d'un côté par la quête de l'abstraction et de l'autre par celle caractéristique de l'expressionnisme abstrait ; b) qu'on est en présence d'une image-

⁸³⁵ Deleuze, *Logique du sens*, pp. 68-69.

⁸³⁶ Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement* (1994), dans Marrati, Sauvagnargues, Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, p. 39.

affection lorsque dans un gros plan de visage se trouvent jumelés un pôle réfléchissant et un pôle intensif ; c) qu'il y a une image-temps quand se combinent un opsigne et un sonsigne ; d) qu'un écrit relève d'une littérature mineure quand le travail sur la langue brise l'opposition de la forme et de la matière au profit de l'interdépendance de l'expression et du contenu.

Comme cela a été démontré à chaque fois dans la deuxième partie de cette thèse, c'est en offrant une consistance aux concepts que ces conditions réelles leur assurent une nécessité eu égard à l'expérience qui a suscité leur création : si l'une des deux manque à l'appel, l'expérience se laisse comprendre d'après un cadre déjà défini et rien ne force la pensée à s'exercer et à créer un nouveau concept.

C'est en ce sens que l'on peut affirmer que la pratique philosophique de Gilles Deleuze contrecarre toute condescendance à l'égard de l'art. Certes, il s'agit toujours d'un exercice strictement philosophique comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* quand il distingue les créations de concepts de celles qui donnent lieu à des percepts et des affects. Cependant, il ne s'agit jamais pour lui d'analyser une œuvre d'art à partir de points de vue prédéterminés : lorsque l'expérience se retrouve au cœur d'une pratique philosophique, de telles investigations deviennent tout simplement absurdes, puisque c'est justement la recherche de la singularité qui devient essentielle et c'est en tant que Deleuze interroge de cette façon une œuvre que celle-ci peut réellement apporter quelque chose de décisif et d'irremplaçable à la philosophie.

On l'a vu : s'étant constamment mis à l'épreuve de pratiques non philosophiques comme la littérature, le cinéma et la peinture, les œuvres que ces dernières ont produites ont

forcé Deleuze à penser et cette expression « ce que la pensée est forcée de penser »⁸³⁷ est à prendre au pied de la lettre. Les œuvres des artistes qui le fascinent et qui l'inspirent ne sont pas seulement une occasion, un « accident » parmi d'autres de réfléchir et d'exposer un certain concept, bien au contraire. Sans elles, sans l'expérience singulière qu'elles donnent à vivre et à exprimer, une étude minutieuse de sa pratique révèle qu'il n'aurait tout simplement pas pensé ce qu'il a effectivement pensé : les critiques de la phénoménologie et de la philosophie de la représentation n'auraient pas été effectives et son parti pris bergsonien sur la question du renouvellement de l'empirisme paraîtrait bien arbitraire, alors qu'au contact de *Persona*, *Hiroshima mon amour* et des toiles de Francis Bacon, elles apparaissent fondées non abstraitement, mais concrètement.

De même que le grief concernant son mode de travail s'est trouvé injustifié, il n'y a pas lieu de s'inquiéter de l'apparent conformisme des goûts philosophiques et artistiques de Deleuze, tout comme il n'y a pas à redouter, par exemple, la perpétuation d'un « canon » de la littérature occidentale au nom d'une tradition à préserver au détriment d'autres demandes de reconnaissance et de la découverte d'écrivains émergents, que ce soit au sein de l'espace francophone ou dans un autre univers linguistique.

Dans l'*Abécédaire*, Deleuze évoque bien des facteurs externes pour expliquer l'absence d'originalité dans ses choix (comme par exemple le manque de temps ou le fonctionnement de l'industrie du livre qui oriente malgré soi la lecture par une gestion de l'offre⁸³⁸), ce qui pourrait donner prise aux craintes exprimées, puisque Deleuze y abdique toute possibilité d'infléchir une tendance. Cependant, sa propre pratique lui permet de toujours conserver un optimisme foncier.

⁸³⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, p. 192.

⁸³⁸ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « L comme Littérature ».

À défaut de les prévenir, l'expérience comme épreuve de la pensée lui assure de sortir des illusions dont il est momentanément victime : un artiste ou un philosophe peut bien s'être imposé à lui par la force de contraintes extérieures, la recherche de la singularité de son œuvre lui permettra de statuer sur sa valeur philosophique réelle.

À cet égard, on n'a qu'à penser par exemple à l'omniprésence de la psychanalyse dans le champ philosophique dans les années 1960 qui entraîne Deleuze à constamment se situer par rapport à elle sans jamais vraiment la destituer de son piédestal⁸³⁹, ce qui ne l'a pas empêché par la suite de la critiquer sans équivoque de manière virulente en 1972 avec *L'Anti-Œdipe* et de reconnaître rétrospectivement en 1976 sa « complaisance ingénue et coupable envers la psychanalyse » dans la préface à l'édition italienne de *Logique du sens*⁸⁴⁰.

Pour être plus prometteuse en tant qu'elle révèle rétrospectivement insignifiant et redondant ce qui apparaissait de prime abord novateur, cette approche confirme simplement le fait que c'est l'expérience et elle seule qui, par la confrontation avec une œuvre d'art ou tout autre phénomène, mettra en lumière les limites d'une prise de position philosophique si elle empêche de penser sa singularité.

Ainsi, malgré ses réticences à définir précisément ce « goût » philosophique et les critères permettant de juger si une expérience est digne de ce nom ou si son appréhension ne fait que reconduire des formes de pensée éculées⁸⁴¹, Deleuze n'est pas si hostile qu'on

⁸³⁹ Entre autres : Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, pp. 38-42 ; Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 128-152 ; Deleuze, *Logique du sens*, 27^e à 34^e série, pp. 217-290.

⁸⁴⁰ Deleuze, « Note pour l'édition italienne de *Logique du sens* » (1976), repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, p. 60.

⁸⁴¹ « Le constructivisme [la philosophie comme création de concepts] disqualifie toute discussion, qui retarderait les constructions nécessaires, comme il dénonce tous les universaux, la contemplation, la réflexion, la communication comme sources de ce qu'on appelle "faux problèmes" émanant des illusions qui entourent le plan [d'immanence]. *C'est tout ce qu'on peut dire d'avance* » (Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 79 (c'est moi qui souligne)).

pourrait le croire à une évaluation de la pensée⁸⁴². Il s'est d'ailleurs souvent attardé au problème, formulé une première fois par Platon, de qualifier les prétendants à la vérité⁸⁴³. Ce qu'il reproche au philosophe grec, ce n'est pas tant la sélection que le critère transcendant (l'Idée) qui préside à celle-ci. Cela explique pourquoi il convient de parler ici d'une éthique de la pensée qui n'a rien à voir avec des considérations logiques⁸⁴⁴, sociologiques, psychologiques, biographiques, géographiques, politiques, etc.

Avec Deleuze, toute référence à l'éthique est inséparable de la pensée de Spinoza : dans l'*Abécédaire*, il reconnaît qu'il est dans son cœur, pas dans sa tête⁸⁴⁵, ce qui veut dire qu'il a fait sien l'esprit de sa philosophie par-delà la connaissance des œuvres des différents penseurs qu'il a travaillées et qu'il est nécessaire de revenir sur ce qu'il en a retenu pour comprendre comment il envisage cet aspect de l'exercice de la philosophie.

Dans un chapitre de *Spinoza. Philosophie pratique*, Deleuze distingue la morale de l'éthique⁸⁴⁶. Un précepte moral s'applique unilatéralement à toutes les situations : il détermine ce qui est bien et ce qui est mal en tout temps et en tout lieu. L'éthique au contraire distingue le bon du mauvais suivant le contexte⁸⁴⁷. Ainsi, en morale, on juge

⁸⁴² Philippe Choulet ne rend donc pas tout à fait justice à la richesse de la pensée deleuzienne quand il écrit que « la suppression du principe de la norme et même de toute critériologie intrinsèque [...] rend alors possible, effectivement, la plus grande inventivité, et même un *formalisme* de la création, dans lequel la Vulgate deleuzienne risque fort de se noyer, à force d'incantation » (Choulet, « L'empirisme comme apéritif (une persistance de Deleuze) », dans Bernold et Pinhas (dir.), *Deleuze épars*, p. 94).

⁸⁴³ Voir l'appendice de *Logique du sens* déjà cité dans la deuxième partie de cette thèse, mais aussi : Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 87-88 et Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, pp. 14-15.

⁸⁴⁴ On se rappelle que Husserl attribuait l'expression « éthique de la pensée » aux philosophes qui, dans la lignée de Kant, réfutaient l'idée « empiriste » voulant que la logique soit une « physique » et soutenaient qu'elle était plutôt le devoir de la pensée (Husserl, *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure*, §19, p. 59).

⁸⁴⁵ Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, « C comme Culture ».

⁸⁴⁶ Deleuze, « Sur la différence de l'éthique avec une morale », *Spinoza. Philosophie pratique*, pp. 27-43.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

d'après certaines règles dites transcendantales, car elles font fi de la situation ; alors qu'en éthique, on évalue à partir de critères immanents⁸⁴⁸.

Si cela se laisse comprendre en filigrane de son commentaire de la philosophie spinoziste, dans un entretien publié à l'occasion de la sortie de *Mille plateaux*, Deleuze prend clairement le parti de l'éthique contre celui de la morale : « Rien n'est bon absolument, tout dépend de l'usage, et de la prudence, systématiques »⁸⁴⁹.

Pour Deleuze, et en cela il s'approprie Nietzsche, les critères immanents sur lesquels repose l'évaluation éthique doivent tenir compte de la puissance de vie qui en résulte⁸⁵⁰. Du coup, comme cela a été souligné dans la première partie de cette thèse, dans le cas de la philosophie, le bon, c'est-à-dire ce qui apporte la plus grande puissance de pensée, c'est ce qui est nouveau, différent, puisque c'est cela qui la sollicite et la rend nécessaire⁸⁵¹.

Par exemple, le concept de littérature mineure est plus riche que celui de littérature majeure, car le premier résulte d'une véritable création, alors que le second dérive du premier : on en fait l'expérience seulement parce que ce qui était jusqu'alors passé inaperçu est soudainement remis en cause.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp. 39-40. C'est pour en avoir tiré toutes les conséquences d'un point de vue éthique que Deleuze affirme que Spinoza est le « Christ des philosophes » : « Il a montré, dressé, pensé le plan d'immanence le "meilleur", c'est-à-dire le plus pur, celui qui ne se donne pas au transcendant ni ne redonne du transcendant, celui qui inspire le moins d'illusions, de mauvais sentiments et de perceptions erronées... » (Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 59).

⁸⁴⁹ Deleuze, « Entretien sur *Mille plateaux* » (1980), dans *Pourparlers*, p. 49.

⁸⁵⁰ Sur le vitalisme deleuzien, voir : Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 201. Sur l'influence de Friedrich Nietzsche au sujet de la question éthique, voir : Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 35. Pour la distinction attribuée au philosophe allemand entre les forces actives et réactives qui déterminent le bon et le mauvais, voir : Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, tout particulièrement pp. 46-48 et pp. 63-65.

⁸⁵¹ Anne Sauvagnargues commente ainsi l'appropriation deleuzienne de l'éthique spinoziste : « Car toute puissance est inséparable d'un pouvoir d'être affecté, pouvoir qui se trouve constamment rempli ou effectué par des rapports nécessaires : connaître, former des idées adéquates dans l'ordre du savoir, c'est passer des mauvaises rencontres et des tristesses aux rapports qui favorisent notre puissance d'agir, et nous font éprouver de la joie » (Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 162).

On objectera peut-être que c'est au contraire la littérature mineure qui présuppose la littérature majeure en tant qu'elle s'y oppose. Cependant, selon Deleuze, il ne peut en être ainsi. En effet, si l'on adopte cette perspective, la littérature mineure apparaît alors comme une variation accidentelle et inessentielle, en quelque sorte philosophiquement « insensée », qui ne relève que de facteurs purement externes (sociologiques, psychologiques ou autres), tandis que si c'est la création de ce concept qui est première, il est possible de reconstituer la genèse de l'idée de littérature majeure dans la pensée, et ce, à partir de cette différence qui la met au jour et révèle ses limites dans l'appréhension d'un phénomène (dans ce cas-ci l'œuvre de Kafka). Ce qui est donc premier, c'est l'affirmation d'une différence, non ce à propos de quoi cette différence s'affirme⁸⁵².

Ainsi, s'il convient de donner plus de valeur à la littérature mineure, c'est seulement parce qu'elle permet de comprendre l'émergence du concept de littérature majeure en réaction aux distorsions qu'elle a produites : il rétablit un ordre qui ne s'est considéré tel qu'à partir du moment où un seuil a été franchi et où quelque chose de nouveau est apparu.

Il ne sert à rien de vouloir se prévenir contre les possibles influences de sa condition sociale, économique, psychologique, historique, etc. sur sa capacité de juger sous quelle dénomination générale il convient de ranger un cas particulier. Le problème est en fait renversé : un phénomène peut susciter plusieurs idées en nous et il s'agit d'évaluer ce qui mérite d'être retenu et pensé rigoureusement dans le cadre d'une création de concept

⁸⁵² C'est ce raisonnement qui est développé dans l'un des chapitres de *Critique et clinique* où il est question des difficultés d'abord insoupçonnées que rencontre cette propension à vouloir d'abord se donner des balises générales afin de pouvoir ensuite « juger » le particulier et le ranger sous l'une d'elles : « Ce qui nous gênait, c'était qu'en renonçant au jugement nous avions l'impression de nous priver de tout moyen de faire des différences entre existants, entre modes d'existence, comme si tout se valait dès lors. Mais n'est-ce pas plutôt le jugement qui suppose des critères préexistants (valeurs supérieures), et préexistants de tout temps (à l'infini du temps), de telle manière qu'il ne peut appréhender ce qu'il y a de nouveau dans un existant, ni même pressentir la création d'un mode d'existence ? » (Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », dans *Critique et clinique*, p. 168).

singulière⁸⁵³. Comme le fait remarquer Xavier Papaïs dans un article, quand on prend le parti d'une attitude empiriste, « l'expérience est à construire, à prolonger, jamais à justifier »⁸⁵⁴.

Finalement, comme l'écrit Anne Sauvagnargues, cette éthique est bien une « éthologie ou évaluation des différentes puissances des affects »⁸⁵⁵ qui « doit conduire à une meilleure expression du rapport entre expérience et philosophie »⁸⁵⁶. En effet, comme cela a été bien démontré tout au long de cette thèse, l'essentiel n'est pas que la seconde définisse la première. Au contraire, l'important c'est que, par l'entremise d'une expérience, la pensée soit affectée positivement de telle sorte qu'elle ne fasse pas seulement appliquer à un phénomène des concepts forgés dans d'autres contextes et qu'elle soit amenée par la force des choses à créer un concept adéquat au phénomène dont les composantes seront ses conditions réelles et non possibles. Comme le souligne encore une fois fort justement Anne Sauvagnargues, « Il ne s'agit plus de définir les conditions transcendantales de l'empirisme [ce qui reconduirait le primat de la théorie sur la pratique], mais d'explorer cette logique des multiplicités que définit la connexion hétérogène des synthèses disjonctives »⁸⁵⁷. Malheureusement, cette thèse l'a maintes fois mis en lumière, cette compréhension n'a pas souvent donné lieu à des analyses conséquentes des concepts deleuziens.

En conclusion de son article, Sylvano Santini ne voit qu'une issue aux contresens que provoque trop souvent la lecture de Deleuze, soit de « méliorer délibérément son œuvre »⁸⁵⁸. Il apparaît plutôt à la suite de cette thèse qu'en mettant simplement l'accent sur

⁸⁵³ Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 68.

⁸⁵⁴ Papaïs, « Puissances de l'artifice », p. 86.

⁸⁵⁵ Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, p. 35.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 409.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁸⁵⁸ Santini, Sylvano, « L'appropriation pragmatique de Deleuze aux Etats-Unis », dans Chénier, Giroux, Lemieux (dir.), *Contr'hommage pour Gilles Deleuze*, p. 210.

le rôle de l'expérience en philosophie, comme il nous y invite d'ailleurs, les nouvelles perspectives de recherche qui s'ouvrent devant nous s'inscrivent dans son sillon sans pour autant céder aux travers précédemment décriés.

Tout d'abord, cela permettrait déjà de disqualifier au sein même de l'œuvre deleuzienne tous ces appels à l'autorité contre-productifs, c'est-à-dire tous ces passages qui entravent et soumettent la pensée au lieu de l'interpeller, ce qui serait une façon de ne pas être pris dans la position paradoxale de travailler sur l'œuvre d'un penseur qui, d'un certain point de vue, condamnait les exercices d'interprétation propres à l'histoire de la philosophie⁸⁵⁹.

Mais plus important encore, l'attention portée aux singularités force à situer les œuvres d'art contemporaines par rapport aux prises de position que leur existence même questionne. Ainsi, peut-être serait-il possible non de commenter ou d'appliquer les concepts deleuziens, mais de les prolonger comme il nous y invite justement à la fin de *Cinéma 2* quand il affirme que « les images électroniques [« c'est-à-dire l'image télé ou vidéo, l'image numérique naissante »] devront se fonder dans une autre volonté d'art encore, ou bien dans des aspects non encore connus de l'image-temps »⁸⁶⁰, de sorte que ce sera précisément les concepts précédemment étudiés dans cette thèse qui se révéleront éminemment critiquables puisqu'insuffisants pour rendre compte de la singularité de ces images.

⁸⁵⁹ On peut se référer encore une fois aux deux passages précédemment cités : Deleuze, Parnet, *Dialogues*, pp. 18-23 ; Deleuze, « Lettre à un critique sévère » (1973), dans *Pourparlers*, pp. 14-16.

⁸⁶⁰ Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 347-348 (p. 346 pour la citation entre crochets).

MÉDIAGRAPHIE

- ALLIEZ, Éric, *Deleuze. Philosophie virtuelle*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1996.
- ALLIEZ, Éric (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
- ALQUIÉ, Ferdinand, « Jean Wahl et la philosophie », *Critique*, vol. 10, 1954, pp. 518-538.
- ANTONIOLI, Manola, *Deleuze et l'histoire de la philosophie ; ou, de la philosophie comme science-fiction*, Paris, Kimé, 1999.
- ARISTOTE, *Métaphysique* (traduction de J. Tricot), Paris, Vrin, 1991, 2 tomes.
- , *Organon* (traduction de J. Tricot), Paris, Vrin, 1950-1970, 6 tomes.
- ASSAYAS, Olivier, BJÖRKMAN, Stig, *Conversations avec Bergman* (traduction d'Olivier Assayas) suivi de *Itinéraire bergmanien* par Olivier Assayas, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- L'ASSOCIATION SIÈCLE DELEUZIEN (dir.), *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, www2.univ-paris8.fr/deleuze.
- ASTIER, Frédéric, *Les cours enregistrés de Gilles Deleuze 1979-1987*, Mons / Paris, Sils Maria / Vrin, 2006.
- ASTIER, Pierre, *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968.
- ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo (Écrits 1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992.
- AUBENQUE, Pierre (dir.), *Études sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, 1991.
- AYFRE, Amédée, « Néo-réalisme et phénoménologie », *Cahiers du cinéma*, tome III, n° 17, novembre 1952, pp. 6-18.
- BACON, Francis, *The New Organon* (traduction de Michael Silverthorne), Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2000.
- BACON, Francis, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester* (traduction de Michel Leiris et Michael Peppiatt), Genève, Skira, 1976, 2 vol.
- , *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, 1996.
- BADIOU, Alain, *Deleuze. "La clameur de l'Être"*, Paris, Hachette, 1997.
- BAUGH, Bruce, « Deleuze and Empiricism », *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 24, n° 1, 1993, pp. 15-31.
- , « Transcendental Empiricism : Deleuze's Response to Hegel », *Man and World*, vol. 25, 1992, pp. 133-148.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962, 4 vol.
- BEAUDE, Pierre-Marie, HURLEY, Robert (dir.), *Poétique du divin*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- BEAULIEU, Alain, « L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes », *AE Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, printemps 2004, disponible en ligne au www.uqtr.ca/AE/Vol_9/index.html.
- , *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Mons / Paris, Sils Maria / Vrin, 2004.
- , *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BEAULIEU, Alain (dir.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972.
- BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* (traduction d'Édith Fournier), suivi de DELEUZE, Gilles, *L'épuisé*, Paris, Minuit, 1992.
- BELL, Jeffrey A., *Deleuze's Hume. Philosophy, Culture and the Scottish Enlightenment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

- BELL, Jeffrey A., COLEBROOK, Claire (ed.), *Deleuze and History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- BENAYOUN, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Ramsay, 2008.
- BENE, Carmelo, DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.
- BERGEN, Véronique, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BERGMAN, Ingmar, *Cris et chuchotements* suivi de *Persona* et de *Le lien* (traduction de Jacques Robnard et Catherine de Seynes), Paris, Gallimard, 1979.
- , *Laterna magica* (traduction de C.G. Bjurström et Lucie Albertini), Paris, Gallimard, 1987.
- , *Persona*, MGM, 2004, 1 DVD.
- BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932.
- , *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1919.
- , *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927.
- , *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1966.
- , *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939.
- , *Mémoire et vie* (choix de textes de Gilles Deleuze), Paris, PUF, 1957.
- , *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938.
- BERKELEY, George, *Principles of Human Knowledge / Three Dialogues*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1996.
- BERNOLD, André, PINHAS, Richard (dir.), *Deleuze épars*, Paris, Hermann, 2005.
- BERTRAND, Jean-Pierre, GAUVIN, Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles, Bruxelles / Montréal*, P.I.E. – Peter Lang / Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- BIGNALL, Simone, PATTON, Paul (ed.), *Deleuze and the Postcolonial*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- BOLDUC, Charles, « En quel sens faut-il entendre la formule de Gilles Deleuze voulant que la philosophie soit une création de concepts ? », *Horizons philosophiques*, vol. 17, n° 1, automne 2006, pp. 47-68.
- BOUANICHE, Arnaud, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, 2007.
- BOUNDAS, Constantin, « Translator's Introduction. Deleuze, Empiricism, and the Struggle for Subjectivity », dans *Empiricism and Subjectivity* by Gilles Deleuze, New York, Colombia University Press, 1991, pp. 1-19.
- BOUTANG, Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet)*, Paris, Éditions Montparnasse, 2004, 3 DVD.
- BRUNEAULT, Frédéric, « L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger », *Horizons philosophiques*, vol. 14, n° 2, 2004, pp. 37-56.
- BUCHANAN, Ian, COLEBROOK, Claire (ed.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- BUCHANAN, Ian, LAMBERT, Gregg (ed.), *Deleuze and Space*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- CAEYMAEX, Florence, *Sartre, Merleau-Ponty, Bergson. Les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien*, Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms, 2005.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942 (1945 pour l'édition augmentée de l'appendice « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka »).

- CAPEILLÈRES, Fabien, « Généalogie d'un néokantisme français », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 3, juillet-septembre 1998, pp. 405-442.
- CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.
- CASANOVA, Pascale, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, pp. 233-247.
- CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945* (traduction de Sophie Saffi), Paris, Nathan / HER, 2000.
- CHATEAU, Dominique, *Sartre et le cinéma*, Paris, Séguier, 2005.
- , *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.
- CHÉNIER, Pierre-Luc, GIROUX, Dalie, LEMIEUX, René (dir.), *Contr'hommage pour Gilles Deleuze*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.
- CHEVRIER, H.-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, 1995.
- CLÉRO, Jean-Pierre, *Hume. Une philosophie des contradictions*, Paris, Vrin, 1998.
- COHEN-SOLAL, Annie, *Sartre 1905-1980*, Paris, Gallimard, 1985.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, précédé de *L'archéologie du frivole* par Jacques Derrida, Paris, Galilée, 1973.
- CONTAT, Michel, RYBALKA, Michel, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, 1970.
- CRESSON, André, DELEUZE, Gilles, *Hume. Sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF, 1952.
- CULL, Laura (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- DELAUNAY, Alain, « Persona », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2008, disponible en ligne au www.universalis-edu.com.
- DELEDALLE, Gérard, *Histoire de la philosophie américaine. De la Guerre de Sécession à la Seconde Guerre Mondiale*, Paris, PUF, 1954.
- DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
- , *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- , *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- , *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- , *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, PUF, 1953.
- , *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, 2 vol.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- , *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002.
- , *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- , *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965.
- , *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- , *Périclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988.
- , *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.
- , *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- , *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990.

- , *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, Paris, Minuit, 1967.
- , *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2006.
- , *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.
- , *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972 / 1973.
- , *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- , *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- , *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- De MARTELAERE, Patricia, « Gilles Deleuze, interprète de Hume », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 82, 1984, pp. 224-248.
- DEPRAZ, Natalie, « L'empirisme transcendantal : de Deleuze à Husserl », *Revue germanique internationale*, vol. 13, 2011, pp. 125-148.
- , *Lucidité du corps. De l'empirisme transcendantal en phénoménologie*, Dordrecht, Kluwer, 2001.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- , *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- , *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 1967.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- , *Méditations métaphysiques*, Paris, GF-Flammarion, 2002.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris, Dunod, 1994.
- DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.
- DÜCHTING, Hajo, *Vassili Kandinsky 1866-1944. Révolution de la peinture* (traduction de Catherine Flemming), Köln, Taschen, 1990.
- DUFOUR, Éric, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Vrin, 2009.
- DUNCAN Paul, WANSELIUS, Bengt (ed.), *The Ingmar Bergman Archives*, Köln, Taschen, 2008.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.
- DURING, Élie, « Deleuze, et après ? », *Critique*, vol. 55, 1999, pp. 291-310.
- , « Présence et répétition : Bergson chez les phénoménologues », *Critique*, n° 678, 2003, pp. 848-864.
- EMMERLING, Leonhard, *Jackson Pollock 1912-1956. At the Limit of Painting* (traduction de John William Gabriel), Köln, Taschen, 2009.
- ENGELL, Lorenz, FAHLE, Oliver (dir.), *Le cinéma selon Deleuze / Der Film bei Deleuze*, Paris / Weimar, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Verlag der Bauhaus, 1997.
- FERRELL, Robin, « Rival Reading : Deleuze on Hume », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73, 1995, pp. 585-593.
- FOSL, Peter S., « Empiricism, Difference, and Common Life », *Man and World*, vol. 26, 1993, p. 319-328.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , « La pensée du dehors », *Critique*, vol. 22, 1966, pp. 523-546.
- , « Theatrum philosophicum », *Critique*, vol. 26, 1970, pp. 885-908.
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1998.

- FUGLSANG, Martin, SORENSEN, Bent Meier (ed.), *Deleuze and the Social*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- GALE, Matthew, STEPHENS, Chris (ed.), *Francis Bacon*, New York, Skira Rizzoli, 2009.
- GELAS, Bruno, MICOLET, Hervé (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- GOODCHILD, Philip, *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*, London, Sage, 1996.
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.
- , « Les textes sur Pollock » (textes colligés, annotés et présentés par Yve-Alain Bois ; traduction de Marc Chenetier et Ann Hindry), *Macula*, n° 2, 1977, pp. 36-56.
- GUILLAUME, Laura, HUGHES, Joe (ed.), *Deleuze and the Body*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- HAYDEN, Patrick, « From Relations to Practice in the Empiricism of Gilles Deleuze », *Man and World*, vol. 28, 1995, pp. 283-302.
- , *Multiplicity and Becoming. The Pluralist Empiricism of Gilles Deleuze*, New York, Peter Lang, 1998.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique I* (traduction de Charles Bénard, revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria), Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- , *La phénoménologie de l'esprit* (traduction de Jean Hyppolite), Paris, Aubier-Montaigne, 1941, 2 tomes.
- , « Qui pense abstraitement ? », (traduction d'Helena Müller), *Ornicar*, n° 26-27, 1983, pp. 46-51.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* (traduction de Wolfgang Brokmeier), Paris, Gallimard, 1962.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* (traduction d'Una Canger avec la collaboration d'Annick Wewer) suivi de *La structure fondamentale du langage* (traduction d'Anne-Marie Léonard), Paris, Minuit, 1968-1971.
- HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000.
- HUSSERL, Edmund, *Chose et espace. Leçons de 1907* (traduction de Jean-François Lavigne), Paris, PUF, 1989.
- , *Idées directrices pour une phénoménologie I* (traduction de Paul Ricoeur), Paris, Gallimard, 1950.
- , *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (traduction d'Henri Dussort), Paris, PUF, 1964.
- , *Méditations cartésiennes* (traduction de Marc De Launay), Paris, PUF, 1994.
- , *L'origine de la géométrie* (traduction de Jacques Derrida), Paris, PUF, 1962.
- , *La philosophie comme science rigoureuse* (traduction de Marc De Launay), Paris, PUF, 1989.
- , *Philosophie première (1923-1924). Première partie. Histoire critique des idées* (traduction d'Arion L. Kelkel), Paris, PUF, 1970.
- , *Recherches logiques I – Prolégomènes à la logique pure* (traduction d'Hubert Élie), Paris, PUF, 1959.
- JAMES, William, *Essays in Radical Empiricism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.
- , *Pragmatism and The Meaning of Truth*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1978.

- JANVIER, Antoine, PIERON, Julien, « "Postulats de la linguistique" et politique de la langue – Benveniste, Ducrot, Labov », *Dissensus – Revue de philosophie politique de l'ULg*, n° 3, 2010, pp. 138-163.
- KAFKA, Franz, *Amerika ou Le Disparu* (traduction de Bernard Lortholary), Paris, GF-Flammarion, 1988.
- , *Le château* (traduction de Bernard Lortholary), Paris, GF-Flammarion, 1984.
- , *À la colonie disciplinaire et autres récits II* (traduction de Catherine Billmann et Jacques Cellard), Arles, Actes Sud, 1998.
- , *Journal* (traduction de Marthe Robert), Paris, Grasset, 1954.
- , *Lettre au père* (traduction de François Rey), Toulouse, Éditions Ombres, 1994.
- , *La métamorphose, La sentence, Le soutier et autres récits I*, (traduction de Catherine Billmann et Jacques Cellard), Arles, Actes Sud, 1997.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976-1989, 4 vol.
- , *Le procès* (traduction de Bernard Lortholary), Paris, GF-Flammarion, 1983.
- , *Récits posthumes et fragments* (traduction de Catherine Billmann), Arles, Actes Sud, 2008.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (traduction de Nicole Debrand et Bernadette du Crest), Paris Gallimard, 1989.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les lumières ?* (traduction d'Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann), Paris, Gallimard, 1985.
- , *Critique de la raison pure* (traduction de Jules Barni, revue et corrigée par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty), Paris, Gallimard, 1980.
- , *Prolégomènes à toute métaphysique future* (traduction de Louis Guillermit), Paris, Vrin, 2001.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.
- LECLERQ, Stéfán, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LECLERQ, Stéfán (dir.), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze I*, Mons / Paris, Sils Maria / Vrin, 2005.
- LEIBNIZ, G.W., *Principes de la Nature et de la Grâce, Monadologie et autres textes 1703-1716*, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- LEIRIS, Michel, *Francis Bacon : ou, La vérité criante*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
- , *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992.
- LEPERCHEY, Sarah, *Alain Resnais : une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- LÉTOURNEAU, Alain, « Les problèmes philosophiques rencontrés dans le projet d'une herméneutique de la production filmique », *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, 2001, pp. 136-152.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, Paris, Armand Colin, 2008.
- LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin, 1930.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.
- LOCKE, John, *An Essay concerning Human Understanding*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1975.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MANDELBAUM, Jacques, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- MARKS, John, *Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity*, London, Pluto Press, 1998.
- MARRATI, Paola, « Le nouveau en train de se faire. Sur le bergsonisme de Deleuze », *Revue internationale de philosophie*, n° 241, 2007, pp. 261-271.
- MARRATI, Paola, SAUVAGNARGUES, Anne, ZOURABICHVILI, François, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.
- MARTIN, Jean-Clet, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot & Rivages, 1993.
- MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, 1960.
- , *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968-1972, 2 tomes.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, PUF, 1999, 3 vol.
- MONTABELLO, Pierre, *Deleuze. La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.
- , *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.
- NADAL, J., « Empirisme », dans AUROUX, Sylvain (dir.), *Les notions philosophiques I*, dans JACOB, André (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, 1990, pp. 778-782.
- NAMUTH, Hans (dir.), *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.
- ORTIGUES, Edmond, « Empirisme », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2008, disponible en ligne au www.universalis-edu.com.
- PALMER, Daniel E., « Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, n° 4, 1998, pp. 394-411.
- PAMART, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Kimé, 2012.
- PAPAÏS, Xavier, *Puissances de l'artifice*, n° 47, 1995, pp. 85-92.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe* (traduction de Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
- PINEL, Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- PINHAS, Richard (dir.), *Webdeleuze. Les cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com.
- PLATON, *La République* (traduction de Georges Leroux), Paris, GF-Flammarion, 2004.
- , *Le Sophiste* (traduction de Nestor Cordero), Paris, GF-Flammarion, 1993.
- POLITZER, Georges, *La fin d'une parade philosophique : le bergsonisme*, Paris, Pauvert, 1967.
- POSTER, Mark, SAVAT, David (ed.), *Deleuze and New Technology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- RABOUIN, Claudine (éd.), *Les critiques de notre temps et Kafka*, Paris, Garnier, 1973.

- RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour*, The Criterion Collection, 2003, 1 DVD.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959.
- , *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROBERT, Marthe, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960.
- RORTY, Richard (ed.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago / London, University of Chicago Press, 1967.
- RUSSELL, John, *Francis Bacon* (traduction de Michel et Sidney Anthonioz), Paris, Éditions du Chêne, 1979.
- SANTINI, Sylvano, *La réception pragmatique américaine de Gilles Deleuze dans la théorie littéraire américaine. Croire et agir en ce monde-ci*, Thèse de doctorat de l'Université de Montréal et de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2005.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995.
- , *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- , *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005.
- , *L'imagination*, Paris, PUF, 1936.
- , *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- , *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- , *La transcendance de l'Ego*, Paris, Vrin, 1965.
- SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Centre de recherches d'histoire des idées, 2003.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
- , *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, 2009.
- , « L'éthologie : l'affect de l'image », *Symposium. Revue canadienne de philosophie continentale*, vol. 10, n° 1, printemps 2006, pp. 155-167.
- SEPHIHA, H.-Vidal, « Introduction à l'étude de l'intensif », *Langages*, n° 18, juin 1970, pp. 104-120.
- SERRANO, Jacques (dir.), *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996.
- SHIRANI, Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE, *Actes du X^e congrès des sociétés de philosophie de langue française. Congrès Bergson, Paris, 17-20 mai 1959*, Paris, Armand Colin, 1959.
- SOULEZ, Antonia (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Paris, PUF, 1985.
- SPINOZA, *L'Éthique* (traduction d'A. Guérinot), Paris, Ivrea, 1993.
- , *Traité de la réforme de l'entendement* (traduction d'André Lécivain), Paris, GF-Flammarion, 2003.
- SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames & Hudson, 1987.
- TATE BRITAIN, *Bacon painting from Iran arrives at Tate Britain* (communiqué de presse du 17 juin 2004), www.tate.org.uk.
- TORMEY, Simon, « "Not in my Name" : Deleuze, Zapatismo and the Critique of Representation », *Parliamentary Affairs*, vol. 59, n° 1, 2006, pp. 138-154.
- UNGARO, Jean, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- VILLANI, Arnaud, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin, 1999.

- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Les années de jeunesse 1883-1912* (traduction d'Élisabeth Gaspar), Paris, Mercure de France, 1967.
- WAHL, Jean, *Étude sur le « Parménide » de Platon*, Paris, Vrin, 1951.
- , *Études kierkegaardiennes*, Paris, Vrin, 1949.
- , *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel, La Baconnière, 1944.
- , *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, Paris, PUF, 1951.
- , *La pensée philosophique de Nietzsche des années 1885-1888*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1959.
- , *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Seuil, 2005.
- , *Du rôle de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Paris, Alcan, 1920.
- , *Vers le concret*, Paris, Vrin, 2004.
- , *Vers la fin de l'ontologie. Étude sur l'« Introduction dans la métaphysique » par Heidegger*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956.
- WORMS, Frédéric (dir.), *Annales bergsoniennes I. Bergson dans le siècle*, Paris, PUF, 2002.
- (dir.), *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, Paris, PUF, 2004.
- ZABUNYAN, Dork, *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, 2011.
- , *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- ZOURABICHVILI, François, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011.